Umberto Eco

Arte y belleza en la estética medieval

El concepto de «estética» nace en Europa en el siglo XVIII y, por lo tanto, muchas historias de la estética tomaron en escasa consideración las teorías de la belleza y del arte elaboradas anteriormente. Ahora bien, desde hace más de cincuenta años la actitud de los historiadores ha cambiado y la Edad Media se ha valorizado como una época rica en especulaciones fascinantes sobre la belleza, el placer estético, el gusto, la belleza natural y artificial, las relaciones entre el arte y las demás actividades humanas. En este compendio de las teorías estéticas elaboradas por la cultura del Medioevo, desde el siglo VI hasta el XV de nuestra era, Eco recorre, de forma accesible para el lector no especializado, las etapas de un debate que, a partir de la Patrística y hasta los albores del Renacimiento, presenta aspectos dramáticos y apasionantes, y nos permite entender mejor la mentalidad, el gusto y los humores del hombre medieval.

«Un estudio delicioso. Tremendamente lúcido y fácil de leer, el ensayo de Eco está cargado de excelencia y de la energía de un hombre enamorado de la materia». **Boston Globe**.

epublibre

Umberto Eco

ARTE Y BELLEZA EN LA ESTETICA MEDIEVAL

ePub r1.2
turolero 14.07.2021

Título original: *Arte e belleza nell'estetica medievale*
Umberto Eco, 1987
Traducción: Helena Lozano Miralles

Editor digital: turolero
Aporte original: Spleen
Informes de erratas: Facundo_cr, lector_número_13
ePub base r2.1

I

INTRODUCCIÓN

Este libro es un compendio de historia de las teorías estéticas elaboradas por la cultura de la Edad Media latina desde el siglo VI hasta el siglo XV de nuestra era. Ahora bien, esta es una definición cuyos términos precisan ser definidos a su vez.

Compendio. No se trata de una investigación con pretensiones de originalidad, sino de un resumen y de una sistematización de investigaciones previas, entre las cuales figura también la llevada a cabo por el autor en su estudio sobre el problema estético en Tomás de Aquino (1956). En particular, este compendio no hubiera podido concebirse si en 1946 no se hubieran publicado dos obras fundamentales, los *Études d'esthétique médiévale* de Edgar de Bruyne y la colección de textos sobre la metafísica de lo bello de D. H. Pouillon. Creo que se puede decir tranquilamente que todo lo que se ha escrito antes de estas dos aportaciones es incompleto y todo lo que se ha escrito después depende de ellas.[1]

Al ser un compendio, este libro pretende ser accesible incluso a quienes no son especialistas en filosofía medieval o en historia de la estética. Y para este fin, todas las citas latinas —y son muchas— cuando son breves son objeto de paráfrasis y cuando son largas van seguidas de la traducción correspondiente.[2]

Historia. Compendio histórico y no teórico. Como quedará claro también al final, lo que este libro persigue es ofrecer una imagen de una época, no una aportación filosófica a la definición contemporánea de la estética, de sus problemas y de sus

soluciones. Esta precisión debería de bastar, y bastaría si esta fuera una historia de la estética clásica o de la estética barroca. Pero como la filosofía medieval ha sido objeto, desde el siglo pasado, de una reactualización que ha tendido a presentarla como *philosophia perennis*, todo discurso sobre la misma debe aclarar siempre sus propios presupuestos filosóficos. Aclaro: este estudio sobre la estética medieval tiene los mismos propósitos de comprensión de una época histórica que podría haber tenido un estudio sobre la estética griega o sobre la estética barroca. Naturalmente se decide estudiar una época porque se la considera interesante y se cree que vale la pena comprenderla mejor.

Historia de las teorías estéticas. Precisamente porque se trata de un compendio histórico no se pretende volver a definir, en términos aceptables también hoy, qué es una teoría estética. Se ha partido de la acepción más amplia del término, que tiene en cuenta todos los casos en los que una teoría se ha presentado o ha sido reconocida como estética. Entenderemos, pues, por teoría estética cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos, verbales o no, es decir, a la cuestión hermenéutica (visto que ésta atraviesa los problemas previos aunque, como solía suceder en la Edad Media, no concierne sólo a los fenómenos denominados estéticos).

A fin de cuentas, en vez de partir de una definición contemporánea de estética e ir a verificar si en una época pasada tal de-

finición era satisfecha (lo que ha dado lugar a pésimas historias de la estética), mejor partir de una definición lo más sincrética y tolerante posible, y luego ver qué se encuentra. Con estas intenciones, y tal y como otros estudiosos han hecho, se ha intentado en lo posible integrar los discursos teóricos puros con todos aquellos textos que, aun escritos sin intenciones sistemáticas (como, por ejemplo, las observaciones de los preceptistas de retórica, las páginas de los místicos, de los colectores de arte, de los educadores, de los enciclopedistas o de los intérpretes de las Sagradas Escrituras), reflexionan o influyen sobre las ideas filosóficas de la época. Y también, en los límites de lo posible y sin intenciones de exhaustividad, se ha intentado extrapolar ideas estéticas subyacentes en los aspectos de la vida cotidiana y en la evolución misma de las formas y de las técnicas artísticas.

Edad Media latina. Los discursos teóricos, fueran filosóficos o teológicos, la Edad Media los hizo en latín, y de lengua latina es la Edad Media escolástica. Cuando se empieza a hacer un discurso teórico en lengua vulgar, a pesar de las fechas, estamos ya fuera de la Edad Media, por lo menos en gran parte. Este compendio concierne a las concepciones estéticas expresadas por la Edad Media latina y no toca sino de pasada las ideas de la poesía trovadoresca, de los estilnovistas, de Dante (aunque para Dante se han hecho cuantiosas excepciones, en especial en el último capítulo), por no hablar de los que le suceden. Me gustaría anotar que en Italia estamos acostumbrados a colocar a Dante, Petrarca y Boccaccio en la Edad Media, a la espera de que Colón descubra América, mientras que en muchos países se habla ya de inicio del Renacimiento para estos autores. Por otra parte, para equilibrar las cosas, los mismos que hablan de Renacimiento para Petrarca, hablan de otoño medieval para el siglo XV borgoñón, flamenco y alemán, es decir, para los contem-

poráneos de Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti y Aldo Manuzio.

Por otra parte, es el concepto mismo de «Edad Media» el que es arduo de definir y la misma y clara etimología del término nos dice que se inventó para encontrarles alojamiento a una decena de siglos que nadie conseguía colocar, dado que se encontraban a medio camino entre dos épocas «excelentes», una de la que ya nos enorgullecíamos mucho, y la otra de la que nos habíamos vuelto muy nostálgicos.

Entre las muchísimas imputaciones que se le dirigían a esta época sin identidad (como no fuera la de ser «de en medio»), estaba precisamente la de no haber tenido sensibilidad estética. No discutiremos ahora este punto, dado que los capítulos que siguen sirven precisamente para corregir esa falsa impresión. El capítulo conclusivo mostrará cómo hacia el siglo XV la sensibilidad estética se había transformado ya tan radicalmente que explica, o incluso justifica, el telón bajado sobre la estética medieval. Pero la noción de Edad Media nos pone en apuros también por otras razones.

Uno se pregunta cómo es posible reunir bajo una misma etiqueta una serie de siglos tan diferentes entre sí; por un lado, los que van de la caída del Imperio Romano a la restauración carolingia, en los que Europa atraviesa la más espantosa crisis política, religiosa, demográfica, agrícola, urbana, lingüística (y la lista podría seguir) de toda su historia; y, por otro lado, los siglos del Renacimiento después del año Mil, para los que se ha hablado de primera revolución industrial, donde nacen las lenguas y las naciones modernas, la democracia municipal, la banca, la letra de cambio y la partida doble, donde se revolucionan los sistemas de tracción, de transporte terrestre y marítimo, las técnicas agrícolas, los procedimientos artesanales, se inventan la brújula, la bóveda ojival y, hacia el final, la pólvora y la imprenta

¿Cómo es posible colocar juntos unos siglos en los que los árabes traducen a Aristóteles y se ocupan de medicina y astronomía, cuando al este de España, a pesar de haber superado los siglos «barbáricos», Europa no puede estar orgullosa de su propia cultura?

Con todo, si así se puede decir, la culpa de este «emplasto» indiscriminado de diez siglos la tiene también un poco la cultura medieval, la cual, al haber elegido o haberse visto obligada a elegir el latín como lengua franca, el texto bíblico como texto fundamental y la traducción patrística como único testimonio de la cultura clásica, trabaja comentando comentarios y citando fórmulas autoritativas, con el aire del que nunca dice nada nuevo. No es verdad, la cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite).

La agotadora experiencia de entender cuándo se dice algo nuevo —allá donde el medieval se afana por convencernos de que está volviendo a decir sencillamente lo que se ha dicho antes— la experimenta también quien quiera ocuparse de ideas estéticas. Para que esta experiencia resulte menos fatigosa, por lo menos al lector, este compendio procede por problemas y no por medallones de autores individuales. De esbozar medallones, se corre el riesgo de creer que todo pensador, puesto que usa los mismos términos y las mismas fórmulas de sus antecesores, sigue repitiendo lo mismo (y para entender que sucede precisamente lo contrario, habría que reconstruir cada sistema uno a uno). Procediendo en cambio por problemas es más fácil seguir, en los límites de una rápida correría en la que se dedican menos de doscientas páginas a casi diez siglos, el viaje de ciertas fórmulas y descubrir cómo, a menudo insensiblemente, a veces de manera bastante evidente, cambian de significado. De suerte

que al final nos damos cuenta de que una expresión abundantemente manoseada, por ejemplo, *forma*, se usaba al principio para indicar lo que se ve en la superficie y al final para indicar lo que se oculta en la profundidad.

Por eso, aun cuando se reconoce que ciertos problemas y ciertas soluciones han permanecido inalterados, se ha preferido acentuar los momentos de desarrollo, de transformación, a pesar de que se corra el riesgo de caer en esa pose historiográfica (que nos permitiremos criticar en las páginas conclusivas) que consiste en creer que el pensamiento estético medieval procede «mejorando». Sin duda, la estética medieval ha sufrido una maduración, teniendo en cuenta que, partiendo de citas más bien acríticas de ideas recibidas de forma indirecta del mundo clásico, llega a organizarse en esas obras maestras de rigor sistemático que son las *summae* del siglo XIII. Pero si Isidoro de Sevilla nos hace sonreír con sus etimologías imaginativas y Guillermo de Occam, en cambio, nos encadena a la interpretación de un pensamiento denso de sutilezas formales que siguen poniendo a prueba a los lógicos de nuestro tiempo, esto no significa que Boecio fuera menos agudo que Duns Escoto, aunque haya vivido casi ocho siglos antes.

La historia que nos disponemos a seguir es compleja, está hecha de permanencias y de rupturas. En buena medida es la historia de permanencias, porque sin duda la Edad Media fue una época de autores que se copiaban en cadena sin citarse, entre otras cosas porque en una época de cultura manuscrita —con los manuscritos difícilmente accesibles— copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que fuera un delito; a menudo, de copia en copia, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos.

Pero esta historia contiene también golpes de efecto. No sólo golpes de bombo como el *cogito* cartesiano. Maritain había observado que sólo con Descartes se presenta un pensador como un «debutante en lo absoluto», y después de Descartes todo pensador intentará debutar a su vez en una escena nunca hollada antes. Los medievales no eran tan teatrales, pensaban que la originalidad era un pecado de orgullo (y, por otra parte, en aquella época, si se ponía en cuestión la tradición oficial, se corrían algunos riesgos, no sólo académicos). Pero también los medievales (y se lo revelamos a quien todavía no lo supiera) eran capaces de cimas de ingenio y golpes de genio.

2

LA SENSIBILIDAD ESTÉTICA MEDIEVAL

2.1. *Los intereses estéticos de los medievales*

La Edad Media dedujo gran parte de sus problemas estéticos de la Antigüedad clásica, no obstante confirió a tales temas un significado nuevo, introduciéndolos en el sentimiento del hombre, del mundo y de la divinidad típicos de la visión cristiana. Dedujo otras categorías de la tradición bíblica y patrística, pero se preocupó de incorporarlas en los marcos filosóficos propuestos por una nueva conciencia sistemática. Por consiguiente, desarrolló en un plano de indiscutible originalidad su especulación estética. Aun así, temas, problemas y soluciones podrían entenderse también como puro depósito verbalista, adoptado por fuerza de tradición, vacío de resonancias efectivas tanto en el ánimo de los autores como en el de los lectores. Se ha observado que, en el fondo, al hablar de problemas estéticos y al proponer cánones de producción artística, la Antigüedad clásica tenía los ojos en la naturaleza, mientras que, al tratar los mismos temas, los medievales los tenían en la Antigüedad clásica: buena parte de la cultura medieval en su totalidad consiste más en un comentario de la tradición cultural que en una reflexión sobre la realidad.

Este aspecto no agota la actitud crítica del hombre medieval: junto al culto de los conceptos transmitidos como depósito de verdad y sabiduría, junto a un modo de ver la naturaleza como reflejo de la trascendencia, obstáculo y rémora, está viva en la sensibilidad de la época una fresca solicitud hacia la realidad sensible en todos sus aspectos, incluido el de su disfrutabilidad en términos estéticos.

Una vez reconocida esta activa capacidad de reacción espontánea ante la belleza de la naturaleza y de las obras de arte (pro-

vocada quizá por estímulos doctrinales, pero que va más allá del hecho áridamente libresco), tenemos la garantía de que, cuando el filósofo medieval habla de belleza, no se refiere sólo a un concepto abstracto, sino que se remite a experiencias concretas.

Está claro que en la Edad Media existe una concepción de la belleza puramente inteligible, de la armonía moral, del esplendor metafísico, y que nosotros podemos entender esta forma de sentir sólo a condición de penetrar con mucho amor en la mentalidad y sensibilidad de la época. A tal propósito Curtius (1948, 12.3) afirma que:

> Cuando la escolástica habla de belleza, se refiere a un atributo de Dios. La metafísica de la belleza (por ejemplo de Plotino) nada tiene que ver con la teoría del arte. El hombre «moderno» tiende a sobrestimar las artes plásticas porque ha perdido el sentido de la belleza inteligible que tenían el neoplatonismo y la Edad Media. *Sero te amavi, pulchritudo tam antigua et tam nova, sero te amavi*, dice san Agustín a Dios (*Confesiones* X, XXVII, 38), refiriéndose a un tipo de belleza extraño a la estética.

Tales afirmaciones no deben limitar en absoluto nuestro interés hacia esas especulaciones. En efecto, y ante todo, también la experiencia de la belleza inteligible constituía una realidad moral y psicológica para el hombre de la Edad Media y la cultura de la época no quedaría suficientemente iluminada si se pasara por alto este factor; en segundo lugar, ampliando el interés estético al campo de la belleza no sensible, los medievales elaboraban al mismo tiempo, mediante analogía, por paralelos explícitos o implícitos, una serie de opiniones sobre la belleza sensible, la belleza de las cosas de naturaleza y del arte. El campo de interés estético de los medievales era más dilatado que el nuestro, y

su atención hacia la belleza de las cosas a menudo estaba estimulada por la conciencia de la belleza como dato metafísico; pero existía también el gusto del hombre común, del artista y del amante de las cosas de arte, vigorosamente inclinado hacia los aspectos sensibles. Este gusto, documentado por muchos medios, los sistemas doctrinales intentaban justificarlo y dirigirlo de modo que la atención hacia lo sensible no se impusiera jamás sobre lo espiritual. Alcuino admite que es más fácil amar «los objetos de bello aspecto, los dulces sabores, los sonidos suaves», etcétera, que no amar a Dios (véase *De rhetorica*, en Halm 1863, p. 550). Pero si gozamos de estas cosas con la finalidad de amar a Dios, entonces podremos secundar también la inclinación al *amor ornamenti*, a las iglesias suntuosas, al canto bello y a la bella música.

Pensar en la Edad Media como en la época de la negación moralista de la belleza sensible indica, además de un conocimiento superficial de los textos, una incomprensión fundamental de la mentalidad medieval. Un ejemplo iluminante lo tenemos precisamente en la actitud manifestada ante la belleza por los místicos y por los rigoristas. Los moralistas y los ascetas, en cualquier latitud, no son, desde luego, individuos que no adviertan el atractivo de los gozos terrenales: es más, sienten tales estímulos con mayor intensidad que los demás y precisamente sobre este contraste entre la solicitación hacia lo terrestre y la tensión hacia lo sobrenatural se funda el drama de la disciplina ascética. Cuando tal disciplina haya alcanzado su objetivo, el místico y el asceta habrán encontrado, en la paz de los sentidos sometidos a control, la posibilidad de mirar serenamente las cosas del mundo, y las pueden estimar con una indulgencia que la fiebre ascética les inhibía. Ahora bien, rigorismo y mística medieval nos ofrecen numerosos ejemplos de estas dos actitudes psi-

cológicas, y con ellos una serie de documentos interesantísimos sobre la sensibilidad estética corriente.

2.2. *Los místicos*

Es bien conocida la polémica de cistercienses y cartujos, sobre todo en el siglo XII, contra el lujo y el empleo de medios figurativos en la decoración de las iglesias: seda, oro, plata, vitrales, esculturas, pinturas, tapices se prohiben rigurosamente en el estatuto cisterciense (Guigo, *Annales, PL* 153, cols. 655 ss.). San Bernardo, Alejandro Neckam, Hugo de Fouilloi arremeten con vehemencia contra estas *superfluitates* que distraen a los fieles de la piedad y de la concentración en la oración. Pero en todas estas condenas, la belleza y el encanto de los ornamentos no se niegan nunca: es más, se combaten precisamente porque se reconoce su atractivo invencible, no conciliable con las exigencias del lugar sagrado.

Hugo de Fouilloi habla de *mira sed perversa delectatio*, de un placer maravilloso y perverso. Lo de *perverso*, como en todos los rigoristas, está dictado por razones morales y sociales: es decir, se preguntan si es menester decorar suntuosamente una iglesia cuando los hijos de Dios viven en la indigencia. Por el contrario, *mira* manifiesta un asentimiento tajante a las cualidades estéticas del ornamento.

Bernardo nos confirma esta disposición de ánimo, extendida a las bellezas del mundo en general, cuando explica a qué han renunciado los monjes al abandonar el mundo:

> *Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo relinquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora…*

Pero nosotros, los que ya hemos salido del pueblo, los que hemos dejado por Cristo las riquezas y los tesoros del mundo con tal de ganar a Cristo, lo tenemos todo por basura. Todo lo que atrae por su belleza, lo que agrada por su sonoridad, lo que embriaga con su perfume, lo que halaga por su sabor, lo que deleita por su tacto. En fin, todo lo que satisface a la complacencia corporal...

(*Apología ad Guillelmum abbatem, PL* 182, cols. 914-915; trad. cast. p. 289)

No hay nadie que no advierta, aunque sea en la ira de la repulsa y en el insulto final, un sentimiento vivo de las cosas rechazadas, y un matiz de añoranza. Pero hay otra página de la misma *Apologia ad Guillelmum* que constituye un documento más explícito de sensibilidad estética. Arremetiendo contra los templos demasiado vastos y demasiado ricos de esculturas, san Bernardo nos da una imagen de la iglesia estilo Cluny y de la escultura románica que constituye un modelo de crítica descriptiva; y al representar lo que reprueba, nos demuestra lo paradójico del desdén de este hombre que, aun así, conseguía analizar con tanta finura lo que no quería ver. En primer lugar sostiene la polémica contra la amplitud inmoderada de los edificios:

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones, quae dum in se orantium retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.

No me refiero a las moles inmensas de los oratorios, a su desmesurada largura e innecesaria anchura, ni a la suntuosidad de sus pulimentadas ornamentaciones y de sus originales pinturas, que atraen la atención de los que allí van a orar, pero quitan hasta la devoción. A mí me hacen evocar el antiguo ritual judaico.

(*PL* 182, col. 914; trad. cast. p. 289)

¿Acaso no han sido dispuestas tantas riquezas para atraer aún más riquezas y favorecer la afluencia de donativos a las iglesias?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma Sancti vel Sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.

Quedan cubiertas de oro las reliquias y deslúmbranse los ojos, pero se abren los bolsillos. Se exhiben preciosas imágenes de un santo o de una santa, y creen los fieles que es más poderoso cuanto más sobrecargado está de policromía.

(*PL* 182, col. 915; trad. cast. p. 291)

El hecho estético no se pone en discusión, lo que se discute, más bien, es su uso para finalidades extracultuales, para intenciones inconfesadas de lucro.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra, quam venerantur sacra.

Se agolpan los hombres para besarlo, les invitan a depositar su ofrenda, se quedan pasmados por el arte, pero salen sin admirar su santidad.

(*ibidem*)

El ornamento distrae de la oración. Y, por lo tanto, ¿para qué sirven todas esas esculturas que se observan en los capiteles?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius: Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus

cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad ¿cómo no nos duele tanto derroche?

(*PL* 182, cols. 915-916; trad. cast. p. 293)

En esta página, como en la otra citada previamente, nos es dado reencontrar un alto ejercicio de buen estilo según los dictámenes del tiempo, con todo el *color rhetoricus* ya recomendado por Sidonio Apolinar, la riqueza de las *determinationes* y de las hábiles contraposiciones. Y también esta es una actitud típica de los místicos, véase por ejemplo, san Pedro Damián, que condena con la oratoria perfecta del rétor consumado la poesía o las demás artes plásticas. Lo cual no debe asombrar, puesto que casi todos los pensadores medievales, místicos o no, han tenido, por lo menos en su juventud, su época poética, desde Abelardo hasta san Bernardo, desde los Victorinos hasta santo Tomás y san Buenaventura, produciendo a veces simples ejercicios de escuela, a menudo ejemplos entre los más altos en el marco de la poesía latina medieval, como sucede con el Oficio del Sacramento de santo Tomás.[3]

Volviendo a los rigoristas (puesto que es este ejemplo límite el que nos parece más demostrativo), estos aparentan polemizar siempre con algo cuya fascinación advierten en su totalidad, ya les resulte positiva ya peligrosa. Y para este sentimiento encuentran un precedente mucho más apasionado y sincero en el drama de Agustín, quien nos habla del contraste del hombre de fe que teme continuamente ser seducido durante la oración por

la belleza de la música sagrada (*Conf.* X, 33). Más sosegado, en cambio, santo Tomás vuelve sobre la misma preocupación cuando desaconseja el uso litúrgico de la música instrumental. Los instrumentos hay que evitarlos precisamente porque provocan un deleite tan agudo que desvían el ánimo del fiel de la primitiva intención de la música sagrada, que es realizada por el canto. El canto mueve los ánimos a la devoción, mientras que *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (los instrumentos musicales mueven el ánimo más al deleite que a la buena disposición interior).[4] La repulsa se inspira en el reconocimiento de una realidad estética perjudicial en ese ámbito, pero válida de por sí.

Obviamente la Edad Media mística, al desconfiar de la belleza exterior, se refugiaba en la contemplación de las Escrituras o en el goce de los ritmos interiores de un alma en estado de gracia. Y a propósito de esto, se ha hablado de una estética socrática de los cartujos, fundada sobre la contemplación de la belleza del alma:

> *O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!*
>
> ¡Qué alma tan hermosa la suya, que moró dentro de un cuerpo débil, y a la cual no vaciló en acogerle la hermosura celestial, ni la rechazó la sublimidad angélica, ni la repudió la claridad divina!
>
> (San Bernardo, *Sermones super Cantica Canticorum, PL* 183, col. 901; también *Opera* I, p. 166; trad. cast. p. 359)

Los cuerpos de los mártires, horripilantes a la vista después de los horrores del suplicio, resplandecen de una vívida belleza interior.

En efecto, la contraposición entre belleza exterior y belleza interior es un tema recurrente en toda la época. Pero también aquí la fugacidad de la belleza terrenal se advierte siempre con un sentimiento de melancolía, cuya expresión más conmovida puede encontrarse quizá en Boecio, que en los umbrales de la muerte, en la *Consolatio Philosophiae* (III, 8) deplora lo efímero del esplendor de los rasgos exteriores, más veloz y fugaz que las flores primaverales: *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variación estética del tema moralista del *ubi sunt*, corriente en toda la Edad Media (¿dónde los grandes de un tiempo, las magníficas ciudades, las riquezas de los orgullosos, las obras de los poderosos?). Detrás de la escena macabra que celebra el triunfo de la muerte, la Edad Media manifiesta, en diversas ocasiones, el sentimiento otoñal de la belleza que muere, y por mucho que una fe firme permita mirar con serena esperanza la danza de la hermana muerte, queda siempre ese velo de melancolía que se trasluce ejemplarmente, más allá de la retórica, en la villoniana *Ballade des dames du temps jadis*: «Mais où sont le neiges d'antan?».[5]

Ante la perecedera belleza, la única garantía está en la belleza interior, que no muere; y al recurrir a esta belleza, la Edad Media efectúa, en el fondo, una especie de recuperación del valor estético ante la muerte. Si los hombres poseyeran los ojos de Linceo, dice Boecio, se darían cuenta de lo ruin que es el ánimo del bellísimo Alcibíades que tan digno de admiración les parece por su apostura. A esta manifestación de desconfianza (por la cual se refugiaba Boecio en la belleza de las relaciones matemático-musicales) le hace eco una serie de textos sobre la belleza

de la *recta anima in recto corpore*, del alma honesta que se difunde y manifiesta por toda la figura exterior del cristiano ideal:

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

Y ves que las mejillas de una persona están tan llenas de graciosa hermosura que el aspecto exterior puede levantar los ánimos de los que las miran y puede alimentarlos de la gracia interior de la que es signo.

(Gilberto de Hoiland, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, *PL* 184, col. 125). Y san Bernardo afirma:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub medio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Cuando la luz de esta hermosura haya inundado copiosamente lo más íntimo del corazón, deberá dejarse ver exteriormente como lámpara que ardía bajo el celemín; es más, como luz que brilla en las tinieblas, incapaz de ocultarse. Efectivamente, el cuerpo se atrae esta imagen del espíritu que irrumpe con sus rayos y la difunde por sus miembros y sentidos, de modo que toda obra, palabra, mirada, pasos y ri-

sas, se impregnen en lo posible de gravedad y se llenen de honradez.

(*Sermones super Cantica Canticorum, PL* 183, col. 1193; también *Opera* II, p. 314; trad. cast. pp. 1055-1057)

Así pues, justo en el apogeo de una polémica rigorista aparece también el sentido de la belleza del hombre y de la naturaleza. Con mayor razón, en una mística que haya superado el momento del ascetismo disciplinar para resolverse en mística de la inteligencia y del amor sosegado, en la mística de los Victorinos, la belleza natural se presenta por fin reconquistada en toda su positividad. Para Hugo de San Víctor, la contemplación intuitiva es una característica de la inteligencia que no se ejerce sólo en el momento específicamente místico, sino que se puede dirigir también al mundo sensible; la contemplación es *perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas* (una mirada libre y aguda del ánimo, dirigida al objeto que percibir), resuelta en una adhesión a lo admirado llena de delicia y exultación. En efecto, el deleite estético proviene de que el ánimo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura; y si esto sucede en el plano de la *affectio imaginaria*, en el estado más libre de la contemplación, la inteligencia puede dirigirse verdaderamente al espectáculo maravilloso del mundo y de las formas:

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Mira el mundo y todo lo que en él se halla: hay muchas cosas hermosas y agradables... El oro y las piedras preciosas

con sus destellos, la belleza de la carne en todas sus formas, los tapices y las esplendorosas vestimentas con sus colores.

(*Soliloquium de arrha animae, PL* 176, cols. 951-952) [6]

Fuera pues de las discusiones específicas sobre la naturaleza de lo bello, la Edad Media está llena de interjecciones admirativas que garantizan la adhesión de la sensibilidad al discurso doctrinal. El buscarlas en los textos de los místicos en vez de en otros lugares nos parece constituir una especie de prueba del nueve. Por ejemplo, un tema como el de la belleza femenina constituye para la Edad Media un repertorio bastante usado. Cuando Mateo de Vendôme en su *Ars versificatoria* nos da las reglas para componer una bella descripción de una bella mujer, el hecho nos impresiona poquísimo; una mitad consiste en un juego retórico y erudito, de imitación clásica, y con respecto a la otra mitad, es lógico que entre los poetas esté difundido un sentimiento de la naturaleza más libre, como toda la poesía latina medieval testimonia. Pero cuando los escritores eclesiásticos comentan el *Cantar de los Cantares* y discuten sobre la belleza de la esposa, a pesar de que el discurso apunte a discernir los significados alegóricos del texto bíblico y las correspondencias sobrenaturales de todos los aspectos físicos de la muchacha *nigra sed formosa*, cada vez que el comentador describe con finalidad didáctica el propio ideal de belleza femenina, revela un sentimiento espontáneo, inmediato, casto pero terrenal, de este valor. Y pensemos en la alabanza que Balduino de Canterbury hace de los cabellos femeninos recogidos en trenza, donde la referencia alegórica no excluye un gusto seguro por la moda corriente, una descripción exacta y convincente de la belleza de tal peinado, y la explícita admisión de la finalidad exclusivamente estética de esa forma (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL*

204, col. 481). O aún, en el singular texto de Gilberto de Hoiland que, con una seriedad que sólo a nosotros los modernos puede parecernos infundida de cierta malicia, define cuáles deben ser las justas proporciones de los senos femeninos para resultar agradables. El ideal físico que aflora resulta cercanísimo a las mujeres de las miniaturas medievales, con su estrecho corpiño que tiende a comprimir y elevar el seno:

> *Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.*

> Bellos son, en efecto, los senos, que se elevan poco y son moderadamente túrgidos... retenidos, no comprimidos; dulcemente sujetos, no libremente fluctuantes.
>
> (*Sermones in Canticum* 31, *PL* 184, col. 163)

2.3. *El coleccionismo*

Si luego se abandona el territorio de los místicos y se entra en el campo del resto de la cultura medieval, tanto laica como eclesiástica, entonces la sensibilidad hacia la belleza natural y artística es un hecho confirmado.

Se ha observado que la Edad Media no supo fundir nunca la categoría metafísica de belleza con la puramente técnica de arte, de modo que ambas constituyeron dos mundos distintos y desprovistos de cualquier relación. En los párrafos que siguen examinaremos también esta cuestión, proponiendo una solución menos pesimista, pero desde ahora no podemos dejar de subrayar un aspecto de la sensibilidad común y del lenguaje cotidiano, que asociaba pacíficamente términos como *pulcher* o *formosus* a obras del *ars*. Textos como los recogidos por Mortet (1911-1929), crónicas de las construcciones de catedrales, epistolarios sobre cuestiones de arte, encargos a artistas, mezclan continuamente las categorías de la estética metafísica con la apreciación de las cosas de arte.

Aún más, nos hemos preguntado si los medievales, dispuestos a usar el arte para fines didascálicos y utilitarios, advertían la posibilidad de una contemplación desinteresada de una obra; problema este que conlleva el otro, el de la naturaleza y los límites del gusto crítico medieval; e implica la pregunta sobre la posible noción medieval de una autonomía de la belleza artística. Para responder a tales cuestiones existirían numerosos textos, pero algunos ejemplos nos parecen singularmente representativos y significativos.

Observa Huizinga (1919; trad. cast. II, p. 190) que «la conciencia refleja del goce estético y la expresión verbal de este han te-

nido un desarrollo muy tardío. El admirador del arte en el siglo XV sólo dispone de los medios de expresión que podemos esperar hoy de un hombre del pueblo asombrado». Esta observación es exacta en parte, pero hay que poner atención para no confundir cierta imprecisión categorial con ausencia de gusto.

Huizinga demuestra cómo los medievales convertían inmediatamente el sentimiento de lo bello en un sentido de comunión con lo divino o con pura y simple alegría de vivir. Desde luego, los medievales no tenían una religión de la belleza separada de la religión de la vida (como nos han mostrado, en cambio, los románticos) o de la religión *tout court* (como nos han mostrado los decadentistas). Como veremos en el capítulo siguiente, si lo bello era un valor, debía coincidir con lo bueno, con lo verdadero y con todos los demás atributos del ser y de la divinidad. La Edad Media no podía, no sabía pensar en una belleza «maldita», o como hará el siglo XVII, en la belleza de Satanás. No llegará a ello ni siquiera Dante, aun entendiendo la belleza de una pasión que conduce al pecado.

Para comprender mejor el gusto medieval tenemos que dirigirnos a un prototipo del hombre de gusto y del amante de las artes del siglo XII, Suger, abad de Saint Denis, animador de las mayores empresas figurativas y arquitectónicas de la Île de France, hombre político y humanista exquisito (cf. Panofsky 1946;Taylor 1954;Assunto 1961). Suger, como figura psicológica y moral, está en el lado opuesto de un rigorista como san Bernardo: para el abad de Saint Denis, la casa de Dios debe ser un receptáculo de belleza. Su modelo es Salomón mismo, que construyó el Templo, el sentimiento que lo guía es la *dilectio decoris domus Dei*, el amor por la belleza de la casa de Dios.

El tesoro de Saint Denis es rico en objetos de arte y orfebrería que Suger describe con minuciosidad y complacencia «por

miedo de que el olvido, celoso rival de la verdad, se insinúe y borre el ejemplo para una acción sucesiva».

Suger nos habla con pasión, por ejemplo, «de un gran cáliz de 140 onzas de oro, adornado con piedras preciosas, es decir, jacintos y topacios, de un vaso de pórfido, que la mano del escultor había convertido en objeto admirable tras haber permanecido inutilizado en un arca durante muchos años; transformándolo de ánfora en la forma de un águila». Y al enumerar estas riquezas no puede contener arrebatos de entusiasta admiración y de satisfacción por haber adornado el templo con objetos tan admirables:

> *Haec igitur tam nova quam antigua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo «crista» vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.*

> A menudo contemplamos, más allá del simple afecto por nuestra madre iglesia, estos distintos ornamentos a la vez viejos y nuevos; y cuando miramos la maravillosa cruz de san Eloy —junto con las más pequeñas— y esos incomparables ornamentos... colocados sobre el altar dorado, entonces yo digo, suspirando desde el fondo de mi corazón: «Cada piedra preciosa fue tu ropaje, el topacio, la sardónice, el jaspe, el crisólito, el ónice y el berilo, el zafiro, el rubí y la esmeralda».
>
> (*De rebus in administratione sua gestis*, *PL* 186; ed. Panofsky 23, 17 ss., p. 62)

Ante páginas semejantes, sin duda hay que convenir con Huizinga: Suger aprecia ante todo los materiales preciosos, las gemas, los oros; el sentimiento dominante es el de lo asombroso, no el de lo bello entendido como cualidad orgánica. En este sentido, Suger entronca con los otros coleccionistas de la Edad Media que llenaban indiferentemente sus tesoros de verdaderas obras de arte y de las curiosidades más absurdas, como resulta de inventarios como el tesoro del duque de Berry, que contenía cuernos de monoceronte, el anillo de prometido de san José, cocos, dientes de ballena, conchas de los Siete Mares (Guiffrey 1894-1896; Riché 1972). Y ante colecciones de tres mil objetos, entre los cuales setecientos cuadros, un elefante embalsamado, una hidra, un basilisco, un huevo que un abad había encontrado dentro de otro huevo, y un poco de maná caído durante una carestía, hay que dudar verdaderamente de la pureza del gusto medieval y de su sentido de las distinciones entre bello y curioso, arte y teratología. Con todo, incluso ante las listas ingenuas en las que Suger se complace casi de los términos que usa para enumerar materiales preciosos, nos damos cuenta de cómo la sensibilidad medieval, a un gusto ingenuo por lo inmediatamente placentero (y también esta es una actitud estética elemental) unía, en el fondo, la conciencia crítica del valor del material en el contexto de la obra de arte, por lo que la elección de la materia por componer es ya un primer y fundamental acto compositivo. Un gusto por la materia plasmada, no sólo por la relación plasmante, que indica cierta seguridad y sanidad de reacciones.

En cuanto al hecho de que al contemplar la obra de arte el medieval se deje arrastrar placenteramente por la fantasía sin detenerse sobre la unidad del conjunto y traduzca el gozo de vivir o el gozo místico, esto queda documentado una vez más por

Suger, que nos dice palabras de efectivo arrobamiento a propósito de la contemplación de las bellezas de su iglesia:

> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.*
>
> Por lo tanto, cuando por el amor que siento hacia la belleza de la morada de Dios, la calidoscópica hermosura de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas y, transfiriendo también la diversidad de las santas virtudes a las cosas materiales y a las inmateriales, la honesta meditación me convence de que me conceda una pausa... Me parece verme a mí mismo en una región desconocida del mundo, que no está ni completamente en el fango terrestre, ni totalmente en la pureza del cielo, y me parece poder mudarme, con la ayuda de Dios, de esta inferior a la superior de forma anagógica.
>
> (*De rebus*, ed. Panofsky 23, 27 ss., p. 62)

Las indicaciones de este texto son múltiples: por una parte, advertimos un acto de verdadera contemplación estética provocada por la presencia sensible del material artístico; por la otra, esta contemplación tiene caracteres propios que no son ni los de la pura y simple fruición de las cosas sensibles («fango terrestre») ni los de la contemplación intelectual de las cosas celestiales. Sin embargo, el paso del gozo estético al gozo de tipo místi-

co es casi inmediato. La degustación estética del hombre medieval no consiste, pues, en un fijarse en la autonomía del producto artístico o de la realidad de la naturaleza, sino en un captar todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios.

2.4. *Utilidad y belleza*

Es difícil comprender esta distinción entre belleza y utilidad, belleza y bondad, *pulchrum y aptum, decorum y honestum*, de las que están llenas las discusiones escolásticas y las disquisiciones de técnica poética. Los teóricos se esfuerzan a menudo en distinguir estas categorías, y un primer ejemplo lo tenemos en una página de Isidoro de Sevilla (*Sententiarum libri tres* I, 8, *PL* 83, col. 551) para el cual lo *pulchrum* es lo que es bello de por sí y lo *aptum* es lo que es bello en función de algo (doctrina, por lo demás, transmitida desde la Antigüedad y pasada de Cicerón a Agustín y de Agustín a toda la Escolástica). Pero la actitud práctica ante el arte manifiesta más una mezcla que una distinción de aspectos. Esos mismos autores eclesiásticos que celebran la belleza del arte sagrado insisten luego en su finalidad didascálica; la finalidad de Suger es la que ya estableciera el sínodo de Arras en 1025: lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras; el fin de la pintura, dice Honorio de Autun, como buen enciclopedista que reflexiona sobre la sensibilidad de su tiempo, es triple: sirve, ante todo, para embellecer la casa de Dios (*ut domus tali decore ornetur*), para traer a la memoria la vida de los santos y, por último, para la delectación de los incultos, dado que la pintura es la literatura de los laicos, *pictura est laicorum litteratura*. [7] Y en cuanto a la literatura, el dictamen corriente es el incluso demasiado conocido de «ser útil y deleitar», de la *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (dignidad del concepto y belleza de la expresión) sobre el que se explaya la estética del contenido de los literatos carolingios.

Lo que hay que recordar es que tales concepciones no representan nunca un empobrecimiento del arte: la verdad es que para el medieval es dificilísimo ver los dos valores separados, y no por defecto de espíritu crítico, sino porque no consigue concebir una oposición entre valores, si de valores se trata. Y no es una casualidad que uno de los mayores problemas de la estética escolástica fuera precisamente el de la integración en el plano metafísico de lo bello con otros valores.

La discusión sobre la trascendentalidad de lo bello constituyó el máximo intento de legitimar la sensibilidad de la que acabamos de hablar, aun elaborando distinciones que dieran cuenta de los planos de autonomía en los que el valor estético podía realizarse.

3

LO BELLO COMO TRASCENDENTAL

3.1. *La visión estética del universo*

Los medievales hablan continuamente de la belleza de todo el ser. Si la historia de esta época está llena de sombras y contradicciones, la imagen del universo que transluce de los escritos de sus teóricos está llena de luz y optimismo. El *Génesis* enseña que, al final del sexto día, Dios vio que todo lo que había hecho era bueno (1, 31), y en el libro de la *Sabiduría*, comentado por Agustín, los medievales aprendían que el mundo había sido creado por Dios según *numerus, pondus y mensura*: categorías cosmológicas que son, como veremos a continuación, categorías estéticas además de manifestaciones del *Bonum* metafísico.

Junto a la tradición bíblica, ampliada por los Padres, la tradición clásica concurría a reforzar esta visión estética del universo. La belleza del mundo como reflejo e imagen de la belleza ideal era concepto de origen platónico; Calcidio (entre los siglos III y IV d. C.) en su Comentario al *Timeo* (obra fundamental en la formación del hombre medieval) había hablado del *mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (espléndido mundo de los seres generados... de incomparable belleza), haciendo eco, en sustancia, a la conclusión del diálogo platónico (que aun así, su comentario, incompleto, no había hecho llegar a conocimiento de la Edad Media):

> Porque este mundo, al recibir animales mortales e inmortales, y al estar lleno de ellos, se ha convertido en un animal visible, que acoge todo lo visible y es imagen de lo inteligible, dios sensible, máximo, óptimo y bellísimo; y es perfectísimo este cielo uno y unigénito.[8]

Y Cicerón en el *De natura deorum* revalidaba: *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, de todas las cosas, nada es mejor que el mundo, ni más bello.

Todas estas afirmaciones encuentran en la temperie intelectual de la Edad Media una traducción en términos bastante más enfáticos, tanto en virtud de un natural componente cristiano de amorosa adhesión a la obra divina, como de un componente neoplatónico. Ambos tienen su síntesis más sugestiva en el *De divinis nominibus* del Pseudo Dionisio Areopagita. Aquí el universo aparece como inexhausta irradiación de belleza, una grandiosa manifestación de la difusividad de la belleza primera, una cascada deslumbrante de esplendores:

> *Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritas causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut tota in totis congregans.*
>
> Llamamos Hermosura a aquel que trasciende la hermosura de todas las criaturas, porque estas la poseen como regalo de Él, cada una según su capacidad. Como la luz irradia sobre todas las cosas, así esta Hermosura todo lo reviste irradiándose desde el propio manantial. Hermosura que llama, καλει, todas las cosas a sí misma. De ahí su nombre καλλος, es decir, *hermoso*, que contiene en sí toda hermosura.
>
> (*De divinis nominibus* IV, 7, 135; trad. cast. p. 301)

Ninguno de los comentaristas de este autor se sustrae a la fascinación de esta visión que otorgaba dignidad teológica a un sentimiento natural y espontáneo del ánimo medieval.

Escoto Erígena elaborará una concepción del cosmos como revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales, explayándose sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y desemejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en maravillosa unidad (*De divisione naturae* 3, *PL* 122, cols. 637-638). Y no hay autor medieval que no vuelva sobre este tema de una polifonía del mundo que a menudo impone, junto con la constatación filosófica expresada en términos contenidos, el grito de admiración estática:

> *Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.*

> Cuando observas la elegancia y la magnificencia del universo... encuentras que... este mismo universo se parece a un cántico bellísimo... [y encuentras que] las demás criaturas, que gracias a su variedad... concuerdan en una estupenda armonía, constituyen un concierto de maravillosa alegría.
>
> (Guillermo de Auvergne, *De anima* V, 18, en *Opera*, t. II, 2, supl., Orléans 1674, p. 143a, en Pouillon 1946, p. 272)

Para definir en términos más filosóficos esta visión estética del cosmos se habían elaborado numerosas categorías proceden-

tes todas de la tríada sapiencial: *del numerus, pondus et mensura* se habían derivado el *modus*, la *forma* y el *ordo*, la *substantia*, la *species* y la *virtus*, el *quod constat, quod congruit* y *quod discernit*, etcétera. Se trataba siempre de expresiones no coordinadas y empleadas para definir tanto la bondad como la belleza de las cosas, tal como resulta, por ejemplo, en esta afirmación de Guillermo de Auxerre:

> *Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.*
>
> En la sustancia se identifican su bondad y su belleza... La belleza de un objeto se juzga a partir de estas tres cosas (especie, número y orden), en las que según Agustín consiste la belleza.
>
> (*Summa aurea*, París, 1500, f. 57d y 67a; cf. Pouillon 1946, p. 266)

En un determinado momento de maduración, la Escolástica siente la necesidad de sistematizar estas categorías y de definir por fin con rigor filosófico esa visión estética del cosmos tan difundida y aun así tan vaga, rica en metáforas poéticas.

3.2. *Los trascendentales. Felipe el Canciller*

La Escolástica del siglo XIII está ocupada en confutar el dualismo que se había difundido, a partir de la religión persa de los maniqueos y de las diferentes corrientes gnósticas de los primeros siglos del cristianismo, por varias derivaciones entre los cátaros, sobre todo en Provenza. La herejía dualista veía no sólo el ánimo humano, sino el cosmos entero agitado por una lucha entre los dos principios de la luz y de las tinieblas, del bien y del mal, ambos increados y eternos. En otras palabras, para las herejías dualistas, el mal no era un accidente sobrevenido después de la creación divina (de los ángeles o del mundo), sino una especie de tara originaria de la que sufre la divinidad misma.

Ante la sospecha de que en el mundo pueda instaurarse una dialéctica de incierto desenlace entre el bien y el mal, la Escolástica intenta confirmar la positividad de toda la creación, incluso en las aparentes zonas de sombra. El instrumento que la Escolástica elabora acabadamente para llevar a cabo esta revaluación del universo es la noción de propiedades trascendentales como *conditiones concomitantes* del ser.[9]

Si se establece que unidad, verdad y bondad no son valores que se realizan esporádica y accidentalmente, sino que inhieren como propiedades coextensivas al ser en el nivel metafísico, de ello derivará que todo lo existente es verdadero, uno y bueno.

En este clima de intereses, a principios del siglo, en la *Summa de bono* de Felipe el Canciller, asistimos al primer intento de fijar una noción exacta de trascendental y de determinar un esbozo de clasificación sobre la base de la ontología aristotélica, las alusiones que el Estagirita hace a lo *uno* y a lo *verdadero* en el libro primero de la *Metafísica* (III, 8; IV, 2; X, 2) y las conclu-

siones a las que ya habían llegado los árabes (enriqueciendo la serie aristotélica de las propiedades del ser con la *res* y el *aliquid*). Insistiendo especialmente en lo *bonum* (innovación esta, precisamente, de la polémica antimaniquea del siglo XIII), Felipe elabora, inspirándose en los árabes, la noción de identidad y convertibilidad de los trascendentales y de su diferir *secundum rationem*. El bien y el ser se convierten recíprocamente, aunque el bien añade algo al ser según el modo en el que se lo considera: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens*. El bien es el ser considerado en su perfección, en su eficaz correspondencia con el fin hacia el que tiende, así como el *unum* es el ente considerado bajo el aspecto de la indivisibilidad (Pouillon 1939).

Felipe no habla en absoluto de lo bello, pero sobre todo en los comentarios al Pseudo Dionisio (influidos por sus continuas alusiones a la *pulchritudo*) los contemporáneos se ven obligados a preguntarse si también lo bello es un trascendental. En primer lugar, para definir mediante categorías rigurosas la visión estética del cosmos; en segundo, para explicar en el nivel de los trascendentales la variada y compleja terminología triádica; por último, para aclarar, en este plano de precisión metafísica, las relaciones entre bien y bello según las exigencias de distinción propias de la metodología escolástica. La sensibilidad de la época revive en una atmósfera de espiritualismo cristiano la *kalokagathìa* griega, la endíada *kalòs kai agathòs* (bello y bueno) que indicaba la armónica conjunción de belleza física y virtud. Pero el filósofo escolástico quiere discernir con claridad en qué consiste esta identidad de valores y cuál es su esfera de autonomía.

Si lo bello es una estable propiedad de todo el ser, la belleza del cosmos se fundará sobre la certidumbre metafísica y no sobre un simple sentimiento poético de admiración. La exigencia de una distinción *secundum rationem* de los trascendentales lle-

vará a definir en qué específicas condiciones el ser puede ser visto como bello: se fijarán, por lo tanto, en un campo de unidad de los valores, las condiciones de autonomía del valor estético.

3.3. *Los comentarios al Pseudo Dionisio*

Esta discusión tiene una importancia notable porque nos muestra cómo, en un determinado momento, la filosofía sintió la exigencia de ocuparse críticamente del problema estético. Al principio, la Edad Media, aunque hablaba de cosas bellas y de belleza del todo, había sido muy reacia a elaborar categorías específicas al respecto. Un ejemplo interesante nos lo ofrece la manera en la que los traductores del texto griego del Pseudo Dionisio reaccionan a expresiones como *kalòn y kàllos*. En el año 827, Hilduino, el primer traductor del texto, ante los párrafos 133-134 del capítulo IV de los *Nombres divinos*, entendiendo el *kalòn* como bondad ontológica, traduce:

> *Bonum autem bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa… bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat…*

> Lo bueno y el bien, pues, no pueden reconducirse, aun en su distinción, a un solo principio gracias a una sola causa omnicomprensiva... Bueno decimos de aquello que participa del bien...

Tres siglos más tarde Juan Sarrasin traducirá el mismo fragmento de la siguiente manera:

> *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit… Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine… etcaetera.*

> Lo bello y la belleza no pueden dividirse en la causa que sola en sí todo lo comprende... Decimos bello de lo que participa de la belleza... etcétera.
>
> (*Dyonisiaca*, pp. 178-179)

Como dice Bruyne, entre el texto de Hilduino y el de Juan Sarrasin hay un mundo. Y no se trata sólo de un mundo doctrinal, de un mundo de profundización del texto dionisiano. Entre Hilduino y Sarrasin están el final de los siglos barbáricos, el renacimiento carolingio, el humanismo de Alcuino y de Rabano Mauro, la superación de los terrores del año Mil, un nuevo sentido de la positividad de la vida, la evolución del feudalismo a las civilizaciones municipales, las primeras cruzadas, el desbloqueo de los tráficos, el románico con los grandes caminos de peregrinación a Santiago de Compostela, el primer florecimiento del gótico. La sensibilidad hacia el valor estético evoluciona con un alargamiento de horizontes terrenos, y junto con el intento de sistematizar la nueva visión del mundo en el marco de una doctrina teológica.

Entre Hilduino y Sarrasin, la adscripción implícita de lo bello a los trascendentales se produce ya de distintas maneras, como sucede, por ejemplo, con Otloh de San Emerano quien, a principios del siglo XI, atribuye la característica fundamental de lo bello, la *consonantia*, a cualquier criatura: *consonantia ergo habetur in omni creatura*, la armonía se encuentra en todas las criaturas (*Dialogus de tribus quaestionibus, PL* 146, col. 120).

Sobre esta línea se formarán las diferentes teorías del orden cósmico y de la estructura musical del universo (como se verá más adelante), hasta que, mediante los instrumentos terminológicos aprestados por indagaciones como la de Felipe el Canci-

ller, el siglo XIII trabaje con industriosa minuciosidad sobre categorías precisas y sobre sus relaciones.

3.4. *Guillermo de Auvergne y Roberto Grosseteste*

Guillermo de Auvergne, en 1228, en el *Tractatus de bono et malo* se detiene sobre la belleza de la acción honesta y dice que, tal y como la belleza sensible es lo que *complace a quien la ve* (afirmación interesante sobre la cual volveremos), la belleza interior es lo que procura deleite al ánimo de quien la intuye e induce a amarla. La bondad que nosotros encontramos en el ánimo humano la nombramos como belleza y elegancia por analogía con la belleza exterior y visible (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Guillermo establece una equivalencia entre belleza moral y *honestum*, tomándola, claramente, de la tradición estoica, de Cicerón y de Agustín (y probablemente de la retórica aristotélica: «es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio; o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno», *Retórica* 1, 9, 1366 a 33).[10] Sin embargo, Guillermo se para ante esta identificación sin profundizar el problema (para los textos, cf. Pouillon 1946, pp. 315-316).

En 1242 Tomás Gallo de Verceil termina una *Explanatio* del *Corpus Dionysianum* y vuelve sobre esta asimilación de lo bello con el bien. Antes de 1243 Roberto Grosseteste, en su comentario a Dionisio, atribuyendo a Dios como nombre la *Pulchritudo*, subraya:

> *Si igitur omnia communiter bonum pulchrum «appetunt», idem est bonum et pulchrum.*

Si, por lo tanto, todas las cosas tienen en común que «tienden» hacia el bien y lo bello, entonces el bien y lo bello

son lo mismo.

Pero añade que si los dos nombres están unidos en la objetividad de la cosa (y en la unidad de Dios, cuyos nombres manifiestan los beneficiosos procesos creativos que de él proceden a las criaturas) bien y bello *diversa sunt ratione*:

> *Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.*
>
> En efecto, a Dios se le dice bueno en cuanto que conduce todo al ser y al respectivo bien y lo hace progresar y lo perfecciona y lo conserva en este estado; se le dice además bello en cuanto que produce la armonía entre todas las cosas y dentro de cada una en la propia identidad.
>
> (Pouillon 1946, p. 321)

El bien nombra a Dios en cuanto que confiere existencia a las cosas y las conserva de suerte que sean, lo bello en cuanto que se convierte en *causa organizante* de lo creado. Se puede advertir cómo el método usado por Felipe para distinguir el *unum* y lo *verum* es adaptado por Roberto para lo *pulchrum* y lo *bonum*.

3.5. *La* Summa fratris Alexandri *y san Buenaventura*

Hay otro texto fundamental aparecido íntegramente sólo en 1245, que sin embargo Grosseteste podía haber conocido también antes. Es la *Summa* denominada de Alejandro de Hales, obra de tres autores franciscanos, Juan de la Rochela, un no bien identificado Frater Considerans y Alejandro mismo. Aquí el problema de la trascendentalidad de lo bello y de su distinción se resuelve de forma decisiva.

Juan de la Rochela se pregunta si *secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, es decir, si bello y bueno son idénticos según la intención. Por *intentio* él piensa en la intención del que mira la cosa, y en tal pregunta está la novedad del planteamiento. En efecto, que *pulchrum* y *bonum* sean idénticos en el objeto, él lo da por comprobado, y se sirve de la afirmación agustiniana por la cual lo *honestum* se asimila a la belleza inteligible. Sin embargo, el bien (en cuanto que coincide con lo *honestum*) y lo bello no son lo mismo:

> *Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.*
>
> Pues lo bello indica la disposición del bien en cuanto que es placentero a la facultad de aprehensión, el bien, en cambio, significa la disposición en cuanto que deleita el sentimiento.
>
> (*Summa theologica*, ed. Quaracchi I, 103)

Mientras que el bien se relaciona con la causa final, lo bello *se relaciona con la causa formal*. En efecto, *speciosus* viene de *species, forma* (una idea que encontramos ya en Plotino —*Eneadas* 1, 6, 2; 8, 3; 11, 4, 1— y en Agustín, *De vera religione* 40, 20). Ahora bien, en la *Summa fratris Alexandri*, al hablar de forma se entiende el principio sustancial de vida, la forma aristotélica. Sobre esta nueva base se funda, pues, la belleza del universo. Verdadero, bien, bello —como mejor aclara a su vez Frater Considerans— son convertibles y difieren lógicamente (*ratione*). La verdad es la disposición de la forma con relación al interior de la cosa, la belleza es la disposición de la forma con relación al exterior.

Este texto, junto con numerosas otras afirmaciones, contiene puntos de gran interés que lo distinguen del aparentemente análogo de Grosseteste. Para este último, bien y bello difieren *ratione* desde el punto de vista de Dios y de la especificación del proceso creativo; en la *Summa fratris Alexandri*, en cambio, diferir *ratione* es más bien un diferir *intentione*. Lo que especifica la belleza de la cosa es su referirse al sujeto consciente. Además, mientras para Roberto Grosseteste bien y bello eran siempre nombres divinos y se identificaban sustancialmente en el seno de la Unidad difusiva de vida, en la *Summa* los dos valores se fundan ante todo sobre la forma concreta de la cosa.

En este punto ya no se presenta ni siquiera como indispensable el adscribir con claridad lo bello a la serie de los trascendentales. La *Summa* de los tres franciscanos no lo hace por la prudencia típica con la que los escolásticos se resistían a homologar *apertis verbis* todo tipo de innovación filosófica. Y los filósofos siguientes adoptarán todos, más o menos, la misma cautela.

Resulta, por tanto, muy audaz la solución propuesta por san Buenaventura en 1250, en un opúsculo que tuvo escasa resonancia.[11] En él san Buenaventura enumera explícitamente las cua-

tro condiciones del ser, es decir, *unum, verum, bonum et pulchrum*, y explica su convertibilidad y distinción. Lo uno concierne a la causa eficiente, lo verdadero a la formal, lo bueno a la final, pero lo bello *circuit omnem causam et est commune ad ista… respicit communiter omnem causam*. Lo bello abraza todas las causas y es común a ellas... [Lo bello] concierne en general a todas las causas. Singular definición, pues, de lo bello como *esplendor de los trascendentales reunidos*, para usar una expresión que ciertos intérpretes modernos de la Escolástica han elaborado sin tener presente, sin embargo, este texto (cf. Maritain 1920; trad. cast. p. 172; Marc 1951).

Pero, por interesante que pueda parecer la formulación de san Buenaventura, la *Summa* de Alejandro de Hales contiene innovaciones más radicales, aunque menos manifiestas. Los dos puntos definitivamente fijados por este texto (lo bello se funda sobre la forma de una cosa; lo que distingue a lo bello es la especial relación de fruición que establece con el sujeto cognoscente) están destinados a ser retomados con éxito.

3.6. *Alberto Magno*

El primer punto se convierte en objeto de la discusión de Alberto Magno en su comentario al capítulo IV del *De divinis nominibus* (comentario que con el título *De pulchro et bono* figuró durante mucho tiempo entre los *Opuscula* de santo Tomás).[12]

Alberto se remite a la distinción de la *Summa fratris Alexandri*:

> *Illud* [*bonum*] *accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.*
>
> El bien inhiere a lo bello, por el hecho de que lo bello se encuentra en el mismo sustrato en el que está el bien... pero difieren a causa del modo en el que los entiende la razón... el bien se distingue de lo bello según la intención.
>
> (*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 y 86, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182 y 191)

A continuación da una definición que ha llegado a ser famosa y ejemplar:

> *Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.*

La esencia universal de lo bello consiste en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas o acciones.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 y 86, *Opera omnia* XXXVII/1, p. 182)

Con una afirmación de ese tipo, lo bello verdaderamente pasa a pertenecer a cualquier ente a título metafísico, y la belleza del universo puede garantizarse más allá de todo entusiasmo lírico. En todo ente es posible descubrir la belleza como resplandor de la forma que lo ha llevado a la vida; de esa forma que ha ordenado la materia según cánones de proporción y que resplandece en ella como una luz, expresada por el sustrato ordenado que revela su acción ordenante.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; … [*y por consiguiente*] *sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis… ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.*

La belleza consiste en los elementos que componen [el objeto bello] por lo que concierne a la materia, en el resplandor de la forma por lo que atañe a la forma, [y por consiguiente] así como la belleza del cuerpo requiere que haya una debida proporción de los miembros y que el color resplandezca sobre los mismos... del mismo modo la esencia universal de la belleza exige la recíproca proporción de lo equivalente [a los miembros del cuerpo], ya sean partes o

principios o cualquier cosa sobre la cual resplandezca la luminosidad de la forma.

(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 y 76, Opera omnia XXXVII/1, pp. 182-183 y 185)

La nociones empíricas de belleza transmitidas por las diferentes tradiciones se componen aquí en un cuadro inspirado en el hilemorfismo aristotélico. Posición importante para poder comprender la estética de santo Tomás. La forma (*morfe*) se compone con la materia (*hyle*) para dar vida a la sustancia concreta e individual. Para Alberto, es en el contexto hilemórfico donde encuentran pacífica resolución todas las diferentes tríadas de origen sapiencial: en efecto *modus, species* y *ordo, numerus, pondus* y *mensura* se convierten en predicados de la realidad formal. La perfección, lo bello, el bien, se fundan sobre la forma, y para que algo sea bueno y perfecto deberá tener todas esas características que presiden la forma y de ella se derivan. La forma presupone una determinación propia según el *modus* (según *mensura* y proporción, por lo tanto); la forma coloca al ente en los límites de una *species* (según una dosificación de elementos constitutivos, esto es, según el *numerus*) y, en cuanto acto, lo dirige a través de una inclinación particular o *pondus*, a su fin propio, el *ordo* debido.[13]

Sin embargo, la concepción albertina, aun tan articulada y desarrollada, no considera la referencia al acto humano cognoscente como constitutivo de lo bello en *ratio propia*; consideración, en cambio, que estaba presente en la *Summa fratris Alexandri*. La de Alberto se presenta entonces como una estética rigurosamente objetivista, donde lo bello no está definido en absoluto *secundum notitiam sui ab aliis*, esto es, según la percepción que los demás tienen de ello. Es más, ante esta expresión

encontrada en el ciceroniano *De officiis*, Alberto opone que la virtud, por ejemplo, tiene cierta *claritas* en sí misma por la cual refulge como bella aunque nadie la perciba, *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *notitia ab aliis*, insiste Alberto, no determina objetivamente la forma, como en cambio hace la *claritas*, el *splendor* a ella *inherente* (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). La belleza puede darse a conocer en este fulgor suyo, pero esta posibilidad le es accesoria y no constitutiva.

La distinción no es de poca monta. Ante este objetivismo metafísico por el que la belleza es propiedad de las cosas y reluce objetivamente sin que el hombre lo pueda determinar e impedir, hay otro tipo de objetivismo por el cual lo bello, aun siendo una propiedad trascendental del ser, sin embargo, se manifiesta en una relación en la que el hombre enfoca el objeto *sub ratione pulchri*. Este segundo tipo de objetivismo será el de santo Tomás.

No es que santo Tomás plantee deliberadamente y con plena conciencia crítica una teoría de lo bello con intenciones de originalidad. Pero los datos tradicionales que él acoge e introduce en su sistema, a la luz del contexto, reciben esta fisonomía. En el fondo, nosotros podemos pensar en los sistemas escolásticos (y el tomista es sin duda el modelo más completo y maduro) como en unos grandes cerebros electrónicos *ante litteram*: una vez puestas a punto todas las conexiones, toda pregunta que se le introduzca debe recibir una respuesta definitiva. Naturalmente la respuesta será definitiva y satisfactoria sólo en el ámbito de *una* lógica determinada y de *un* modo de entender las conexiones de lo real: una *summa* es un cerebro electrónico que piensa *como un medieval*. Sin embargo, piensa y contesta también allá donde su autor no había tenido inmediatamente presentes todas las implicaciones de un determinado concepto. Ahora bien, la tradición estética de la Edad Media desarrolla una serie de te-

mas como la concepción matemática de lo bello, la metafísica estética de la luz, cierta psicología de la visión y una noción de forma como esplendor y causa de goce. Será siguiendo estos temas en su desarrollo, a través de siglos de revisiones y discusiones, como podremos entender mejor qué grado de maduración alcanzan tales temas en el siglo XIII y cómo se introducen en el ámbito de un sistema (el tomista) que resume los problemas y sus soluciones.

4
LAS ESTÉTICAS DE LA PROPORCIÓN

4.1. *La tradición clásica*

De todas las definiciones de la belleza, una tuvo especial fortuna en la Edad Media, y procedía de san Agustín (*Epistula* 3, *CSEL* 34/1, p. 8): *Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (¿Qué es la hermosura del cuerpo? Es la armonía de las partes acompañada por cierta suavidad de color). Esta fórmula reproducía una casi análoga de Cicerón (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo, Tusculanae* IV, 31, 31), la cual a su vez resumía toda la tradición estoica, y clásica en general, expresada por la díada *chrôma kaì symmetrìa*.

Pero el aspecto más antiguo y fundado de tales fórmulas era siempre el de la *congruentia*, la proporción, el número, que se remontaba incluso a los presocráticos.[14] A través de Pitágoras, Platón, Aristóteles, esta concepción sustancialmente cuantitativa de la belleza había aparecido una y otra vez en el pensamiento griego[15] para fijarse ejemplarmente —y en términos de comodidad operativa— en el *Canon* de Policleto y en la exposición que de él había hecho posteriormente Galeno (cf. Panofsky 1955, trad. cast. pp. 84 ss., y Schlosser 1924, trad. cast. pp. 77 ss.). Nacido como escrito técnico-práctico e incluido en un filón de especulaciones pitagóricas, el *Canon* se convirtió poco a poco en un documento de estética dogmática. El único fragmento que poseemos contiene ya una afirmación teórica («la belleza viene poco a poco, a través de muchos números») y Galeno, al resumir los conceptos del *Canon*, dice que «la belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos respecto al resto de la mano... y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras, como se halla

escrito en el canon de Policleto» (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). De estos textos nació, por lo tanto, el gusto por una fórmula elemental y polivalente, por una definición de la belleza que expresara numéricamente la perfección formal, defi nición que, aun permitiendo una serie de variables, pudiera reconducirse al principio fundamental de la *unidad en la variedad*.

El otro autor por el que la teoría de las proporciones se transmite a la Edad Media es Vitrubio, al cual se remiten tanto teóricos como tratadistas prácticos, desde el siglo IX en adelante, encontrando en sus textos no sólo los términos de *proportio* y *symmetria*, sino definiciones como

> *ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio* [o] *ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*
>
> La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto [o] una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra.
>
> (*De architectura* III, 1; I, 2; trad. cast. de A. Blánquez, Iberia, Barcelona, 1955)

En el siglo XIII, Vicente de Beauvais en su *Speculum maius* (I, 28, 2) resumirá la teoría vitruviana de las proporciones humanas, donde aparece ese canon de conveniencia típico de la concepción proporcional griega, para la cual las dimensiones de la cosa bella se determinan la una en relación con la otra (el rostro será la décima parte del cuerpo, etcétera) y no se reconducen ca-

da una separadamente a una unidad numérica neutra (cf. Panofsky 1955, p. 86): una proporcionalidad fundada sobre armonías concretas y orgánicas, no sobre números abstractos.

4.2. *La estética musical*

A través de tales fuentes la teoría de las proporciones llega a la Edad Media. En la frontera entre la Antigüedad y los tiempos nuevos está Agustín, que usa varias veces este concepto (cf. Svoboda 1927), y, autor de influencia incalculable sobre todo el pensamiento escolástico, Boecio. Este transmite a la Edad Media la filosofía de las proporciones en su aspecto pitagórico originario, desarrollando una doctrina de las relaciones proporcionales en el ámbito de la teoría musical. A través de la influencia de Boecio, Pitágoras se convertirá para la Edad Media en el primer inventor de la música: *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (cf. *Engelberti Abb. Admontensis de musica*, cap. x).

Con Boecio se verifica un hecho muy sintomático y representativo de la mentalidad medieval. Al hablar de música, Boecio se refiere a una ciencia matemática de las leyes musicales; el músico es el teórico, el conocedor de las reglas matemáticas que gobiernan el mundo sonoro, mientras el ejecutante a menudo no es sino un esclavo desprovisto de pericia y el compositor un instintivo que no conoce las bellezas inefables que sólo la teoría puede revelar. Sólo aquel que juzga ritmos y melodías a la luz de la razón puede decirse músico. Boecio parece casi felicitar a Pitágoras por haber emprendido un estudio de la música *relicto aurium judicio*, prescindiendo del juicio del oído (*De musica* I, 10).

Se trata de un vicio teoricista que caracterizará a todos los teóricos musicales de la primera Edad Media. Sin embargo, esta noción teórica de proporción los llevará a determinar las relaciones efectivas de la experiencia sensible, mientras que la frecuentación del hecho creativo irá dando a la noción de proporción

significados más concretos. Por otra parte, la noción de proporción le llegaba a Boecio ya verificada por la Antigüedad, y sus teorías no eran, por tanto, puras fabulaciones abstractas. Su actitud revela más bien al intelectual sensible que vive en un momento de profunda crisis histórica y asiste a la caída de los valores que le parecen insustituibles: la Antigüedad clásica se ha disuelto ante su mirada de último humanista; en la época barbárica en la que vive, la civilización de las letras es casi nula, la crisis de Europa ha alcanzado uno de los puntos más trágicos. Boecio busca refugio en la conciencia de algunos valores que no pueden ir a menos, en las leyes del número que regulan la naturaleza y el arte, sea cual sea el modo en que acontezca el presente. Incluso en los momentos de optimismo por la belleza del mundo, su actitud sigue siendo la de un sabio que oculta la desconfianza en el mundo fenoménico admirando la belleza de los noúmenos matemáticos. La estética de la proporción entra, pues, en la Edad Media como dogma que se niega a cualquier verificación, y que estimulará, en cambio, las verificaciones más activas y productivas.[16]

Las teorías boecianas de la música son bastante conocidas. Un día Pitágoras observa cómo los martillos de un herrero, golpeando sobre el yunque, producen sonidos diferentes, y se da cuenta de que las relaciones entre los sonidos de la gama así obtenida son proporcionales al peso de los martillos. El número rige, por lo tanto, el universo sonoro en su razón física y lo regula en su organizarse artístico.

> *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest… Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia… Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*

> La consonancia que gobierna todas las modulaciones musicales no puede obtenerse sin sonido... La consonancia es la concordia de voces diferentes entre sí reducidas a la unidad... La armonía es una mezcla de sonidos agudos y graves que alcanza suave y uniformemente el oído.
>
> (*De musica* I, 3 y 8, *PL* 63, cols. 1172, 1173 y 1176)

También la reacción estética ante el hecho musical se funda sobre un principio proporcional: es propio de la naturaleza humana enervarse ante los modos musicales contrarios y abandonarse a los más agradables. Se trata de un hecho documentado por toda la doctrina psicológica de la música: modos diferentes influyen de diferente manera sobre la psicología de los individuos y hay ritmos duros y ritmos moderados, ritmos adecuados para educar gallardamente a los muchachos y ritmos muelles y lascivos; los espartanos, nos recuerda Boecio, creían dominar los ánimos con la música y Pitágoras había calmado y devuelto el control de sí a un adolescente borracho haciéndole escuchar una melodía en modo hipofrigio con ritmo espondaico (puesto que el modo frigio lo estaba exacerbando). Los pitagóricos, pacificando en el sueño las preocupaciones cotidianas, se adormecían con determinadas cantilenas; al despertarse se liberaban del aturdimiento con otras modulaciones.

Boecio aclara la razón de todos estos fenómenos en términos proporcionales: el alma y el cuerpo del hombre están sujetos a las mismas leyes que regulan los fenómenos musicales y estas mismas proporciones se encuentran también en la armonía del cosmos, de suerte que micro y macrocosmo resultan vinculados por un nudo único, por un módulo que es a la vez matemático y estético. El hombre está conformado sobre la medida del mun-

do y obtiene placer de todas las manifestaciones de ese parecido: *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*.

Si esta teoría de la *proportio* psicológica tiene desarrollos interesantes en la teoría medieval del conocimiento, una fortuna enorme tendrá la concepción boeciana de la proporción cósmica. Aquí regresa, ante todo, la teoría pitagórica de la armonía de las esferas a través del concepto de *música mundana*: se trata de la gama musical producida por los siete planetas de los que habla Pitágoras, los cuales, girando alrededor de la tierra inmóvil, generan cada uno un sonido tanto más agudo cuanto más alejado esté de la tierra y, por consiguiente, cuanto más rápido sea su movimiento (*De musica* I, 2). Del conjunto llega una música dulcísima que nosotros no entendemos por ineptitud de los sentidos, así como no percibimos olores que los perros en cambio advierten: así nos dirá más tarde, con una comparación bastante infeliz, Jerónimo de Moravia (cf. Coussemaker 1864, I, p. 13).

En estos argumentos advertimos, una vez más, los límites del teoricismo medieval: como se ha observado, si cada planeta produce un sonido de la gama, todos los planetas juntos producirán una disonancia desagradabilísima. Pero el teórico medieval no se preocupa de este contrasentido ante la perfección de las correspondencias numéricas.

Y la Edad Media se enfrentará a la experiencia sucesiva con este bagaje de certidumbres platónicas. Los caminos de la ciencia son verdaderamente infinitos, si algunos astrónomos del Renacimiento llegan a sospechar el movimiento de la tierra precisamente por el hecho de que, por exigencias de gama, la tierra habría debido producir un octavo sonido. Por otra parte, la teoría de la música mundana permite también una visión más concreta de la belleza de los ciclos cósmicos, del juego proporcionado del tiempo y de las estaciones, de la composición de los ele-

mentos y los movimientos de la naturaleza, de los movimientos biológicos y de la vida de los humores.

La Edad Media desarrollará una infinidad de variaciones sobre este tema de la belleza musical del mundo. Honorio de Autun en el *Liber duodecim quaestionum* dedicará un capítulo a explicar *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, es decir, cómo el cosmos está dispuesto de manera semejante a una cítara en la que los diferentes géneros de cuerdas suenan armoniosamente (*PL* 172, col. 1179). Escoto Erígena nos hablará de la belleza de la creación constituida por el consonar de los semejantes y de los desemejantes en una armonía cuyas voces, escuchadas aisladamente, no dicen nada, pero fundidas en un único concierto consiguen una natural dulzura (*De divisione naturae* II, *PL* 122).

4.3. *La escuela de Chartres*

En el siglo XII, apartada de la especulación estrictamente musical, pero siempre sobre bases platónicas, se desarrolla la cosmología «timaica» de la escuela de Chartres, fundada sobre una visión estético-matemática. «Su cosmos es el desarrollo, a través de los escritos aritméticos de Boecio, del principio agustiniano según el cual Dios dispuso todo *ordine et mensura*, y se vincula fuertemente al concepto clásico de *kòsmos*, como *consentiens conspirans continuata cognatio* regida por un principio divino que es *alma, providencia, destino*.»[17] El origen de tal visión, como ya se ha dicho, es el *Timeo*, que recordaba a la Edad Media que «como el dios quería asemejarlo lo más posible al más bello y absolutamente perfecto de los seres inteligibles, lo hizo un ser viviente y único con todas las criaturas vivientes que por naturaleza le son afines dentro de sí... El vínculo más bello es aquel que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta» (30d y 31c; trad. cast. de F. Lisi, Gredos, Madrid, 1992).

Para la escuela de Chartres, obra de Dios será precisamente el *kòsmos*, el orden del todo que se contrapone al caos primigenio. Mediadora de esta obra será la naturaleza, una fuerza ínsita en las cosas, que de cosas semejantes produce cosas semejantes (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), como dirá Guillermo de Conches en el *Dragmaticon* (I). La naturaleza, para la metafísica chartriana, no será sólo una personificación alegórica, sino más bien una fuerza que preside el nacer y devenir de las cosas (cf. Gregory 1955, pp. 178 y 212).

Y la *exornatio mundi* es la obra de coronamiento que la naturaleza, a través de un conjunto orgánico de causas, ha actuado en el mundo una vez creado:

> *Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.*
>
> La belleza del mundo es todo lo que aparece en sus elementos singulares, como las estrellas en el cielo, los pájaros en el aire, los peces en el agua, los hombres en la tierra.
>
> (G. de Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeauneau, p. 144)

El *ornatus* como orden y *collectio creaturarum*. La belleza empieza a aparecer en el mundo cuando la materia creada se diferencia por peso y por número, se circunscribe en sus contornos, adopta figura y color; de esta manera, también en esta concepción cosmológica, el *ornatus* raya en esa estructura individuante de las cosas que será reconocida más tarde en la fundación, que llevará a cabo el siglo XIII, del *pulchrum* sobre la *forma*. Por otra parte (quizá más a nuestros ojos que a los de los medievales), esta imagen de la armonía cósmica se presenta como una metáfora dilatada de la perfección orgánica de una forma individual, de un organismo de la naturaleza o del arte.

En esta concepción, la rigidez de las deducciones matemáticas ya está temperada por un sentido orgánico de la naturaleza. Guillermo de Conches, Thierry de Chartres, Bernardo Silvestre, Alano de Lille no nos hablan de un orden matemáticamente inmóvil, sino de un proceso orgánico cuyo crecimiento siempre podemos volver a interpretar remontándonos al Autor: viendo a la segunda Persona de la Trinidad como causa formal,

principio organizador de una armonía estética cuya causa eficiente es el Padre, y el Espíritu la causa final, *amor et connexio, anima mundi*. La naturaleza, no el número, rige este mundo; la naturaleza de la que Alano cantará:

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.
Pax amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, lux, origo,
vita, laus, splendor, species, figura,
Regula mundi.

Hija de Dios, madre de lo creado,
vínculo del mundo y lazo indisoluble,
gema de lo terreno, espejo de lo caduco,
del orbe estrella.
Paz, amor, virtud, guía, sostén,
orden, ley, meta, camino, luz, origen,
vida, gloria, esplendor, forma, figura,
regla del mundo.

(De planctu naturae, ed. T. Wright; trad. cast. p. 557; véase también: ed. Häring, p. 831)

En estas y en otras visiones de la armonía cósmica se resolvían también las cuestiones planteadas por los aspectos negati-

vos de la realidad. Incluso las cosas feas se componen en la armonía del mundo mediante proporción y contraste. La belleza (y esta será ya convicción común a toda la Escolástica) nace también de estos contrastes, así como los monstruos tienen una razón de ser y una dignidad en el concierto de la creación, y el mal en el orden se vuelve bello y bueno porque de él nace el bien, y junto al mal, el bien mejor resplandece (cf. La *Summa* de Alejandro de Hales, II, pp. 116 y 175).

4.4. *El «homo quadratus»*

Junto a esta cosmología naturalista, el mismo siglo XII llevaba a su mayor desarrollo otra derivación de las cosmologías pitagóricas, retomando y unificando los temas tradicionales de la teoría del *homo quadratus*. Su origen eran las doctrinas de Calcidio y Macrobio, sobre todo este último (*In somnium Scipionis* II, 12), que recordaba cómo *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. El cosmos como gran hombre y el hombre como pequeño cosmos. De aquí emprende su camino gran parte del alegorismo medieval en su intento por interpretar a través de arquetipos matemáticos la relación entre microcosmo y macrocosmo. En la teoría del *homo quadratus*, el número, principio del universo, llega a adoptar significados simbólicos, fundados sobre una serie de correspondencias numéricas que son también correspondencias estéticas.

También en este caso, las primeras sistematizaciones de la teoría son de tipo musical: ocho son los tonos musicales —observa un anónimo monje cartujo— porque cuatro encontraron los antiguos y cuatro añadieron los modernos (y se refiere a los cuatro modos auténticos y a los cuatro modos plagales):

> *Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etcetera.*

> [Los antiguos] razonaban de esta manera: tal como es en la naturaleza, así debe ser en el arte: la naturaleza en muchos casos se divide en cuatro partes... Cuatro son las regiones del mundo, cuatro los elementos, cuatro las cualidades primeras, cuatro los vientos pricipales, cuatro las complexiones, cuatro las facultades del alma, y así en adelante. A partir de ahí llegaban a la conclusión... etcétera.
>
> (Anónimo cartujo, *Tractatus de musica plana*, ed. Coussemaker, II, p. 434)

El número cuatro se convierte de este modo, en otros autores o en la creencia común, en un número gozne y resolutor, cargado de determinaciones seriales. Cuatro los puntos cardinales, los vientos principales, las fases de la luna, las estaciones, cuatro el número constitutivo del tetraedro timaico del fuego, cuatro las letras del nombre ADAM. Y cuatro será, como enseñaba Vitrubio, el número del hombre, puesto que la longitud del hombre con los brazos abiertos corresponderá a su altura dando así la base y la altura de un cuadrado ideal. Cuatro será el número de la perfección moral, de suerte que *tetrágono* será denominado el hombre moralmente válido. Pero el hombre cuadrado será al mismo tiempo el hombre pentagonal, porque también el 5 es un número lleno de arcanas correspondencias y la péntada es una entidad que simboliza la perfección mística y la perfección estética. Cinco es el número circular que multiplicado vuelve continuamente sobre sí ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, etcétera). Cinco son las esencias de las cosas, las zonas elementales, los géneros vivientes (pájaros, peces, plantas, animales, hombres); la péntada es matriz constructora de Dios y puede hallársela incluso en las Escrituras (el Pentateuco, las cinco plagas); con mayor razón se la encuentra en el hombre, inscribible en un círculo cuyo centro es el ombligo, mientras que el perímetro formado por las

líneas rectas que unen las diferentes extremidades da un pentágono. Y baste con recordar, si no la imagen de Villard de Honnecourt, la conocidísima, ya renacentista, de Leonardo. La mística de santa Hildegarda (con su concepción del *anima symphonizans*) se basa en la simbología de las proporciones y en la fascinación misteriosa de la péntada. A propósito de ello, se ha hablado de un sentido sinfónico de la naturaleza y de experiencia de lo absoluto que se desarrolla sobre un motivo musical. Hugo de san Víctor afirma que cuerpo y alma reflejan la perfección de la belleza divina, el uno basándose en la cifra par, imperfecta e inestable, la segunda en la cifra impar, determinada y perfecta; y la vida espiritual se basa en una dialéctica matemática fundada sobre la perfección del número 10.[18]

Sin contar con que esta estética del número nos aclara bien un aspecto sobre el cual siempre es fácil tergiversar a la Edad Media: la expresión «tetrágono» para indicar la fuerza moral nos recuerda que la armonía de la *honestas* es alegóricamente armonía numérica y, más críticamente, proporción de la acción correcta a la finalidad. Por lo tanto, en esta Edad Media siempre acusada de reducir la belleza a utilidad o moralidad, a través de las comparaciones micro-macrocósmicas es precisamente la perfección ética la que queda reducida a consonancia estética. Se podría afirmar que la Edad Media no tanto reduce lo estético a lo ético, sino que funda más bien el valor moral sobre bases estéticas. Pero incluso así se falsearían los hechos: el número, el orden, la proporción son principios tanto ontológicos como éticos y estéticos.

4.5. *La proporción como regla artística*

Procedente de las teorizaciones musicales de la Antigüedad tardía y de la primera Edad Media, la estética de la proporción ha adoptado formas diferentes cada vez más complejas; pero al mismo tiempo, se ha ido probando la teoría en el contacto con la realidad artística de todos los días. En el ámbito mismo de una teoría de la música, la proporción se apresta a convertirse gradualmente en concepto técnico o, de todas formas, en criterio formativo. Ya en Escoto Erígena encontramos un primer testimonio filosófico sobre el contrapunto (cf. Coussemaker 1864, II, p. 351), pero los descubrimientos técnicos de la historia de la música imponen, cada vez más, pensar en *determinadas proporciones*, y no en la proporción en sí.

Hacia el año 850, con la invención del tropo como versificación del gozo aleluyático (y adaptación de cada sílaba del texto a cada movimiento de la melodía), se impone una consideración en términos proporcionales del proceso compositivo. El descubrimiento, hacia el siglo x, de la diastematía como concordancia del movimiento de las notas escritas con el movimiento ascendente o descendente de las notas emitidas, plantea problemas de *proportio* y no de metafísica. Y lo mismo sucede cuando en el siglo ix las dos voces de los diafonistas abandonan el unísono y cada una empieza a seguir una línea melódica propia, conservando, no obstante, la consonancia del conjunto. El problema se amplía cuando de la diafonía se pasa al discanto y de este a las grandes invenciones polifónicas del siglo xii. Ante un *organum* de Pérotin, cuando desde el fondo de una nota generadora se eleva el movimiento complejo de un contrapunto de osadía verdaderamente gótica, y tres o cuatro voces mantienen sesenta

compases consonantes sobre la misma nota de pedal, en una variedad de ascensos sonoros análogos a los pináculos de una catedral, es cuando el músico medieval que recurre a los textos de la tradición da un significado bien concreto a aquellas categorías que para Boecio eran abstracciones platónicas.

La armonía como *diversarum vocum apta coadunatio* (Hucbaldo de Saint Amand, *Musica Enchiriadis* 9, *PL* 132) se convierte en un valor técnico experimentado y verificado. El principio metafísico es ya un principio artístico. Quien dice que entre la teoría metafísica de lo bello y la del arte no hubo contactos formula una afirmación verdaderamente arriesgada.

La literatura, por su parte, abunda de concretos y documentados preceptos de *proportio*. Godofredo de Vinsauf, en la *Poetria nova* (hacia 1210), recuerda que para el *ornatus* vale un principio de conveniencia, que ya no se presenta como estrictamente numérica, sino cualitativa, basada en concordancias psicológicas y fónicas. Será conveniente decir *fulvum* al oro, *nitidum* a la leche, *praerubicunda* a la rosa, *dulcifluum* a la miel. Cada estilo será adecuado a aquello de lo que se habla, *sic rerum cuique geratur mos suus*. En la conveniencia se fundan las teorías de la *comparatio* y de la *collatio*; e importantes para nuestros fines son las recomendaciones que hay que seguir al escribir, o bien un *ordo naturalis*, o bien las ocho especies de *ordo artificialis* que representan un ejemplo notable de técnica expositiva. En estas prescripciones, lo que para la retórica romana era el *ordo tractandi* se convierte ahora en *ordo narrandi*; y a propósito de tales poéticas expuestas por varios autores,[19] Faral observa que «sabían, por ejemplo, qué efectos conseguir de la simetría de las escenas que formaban un díptico y un tríptico, de un relato hábilmente suspenso, de las remisiones entre narraciones simultáneas» (Faral 1924, p. 60).

Muchas novelas medievales cumplen estas prescripciones técnicas; el principio estético se hace primero método de poética y luego realidad técnica; y al mismo tiempo se verifica el proceso inverso de afinamiento de las posiciones teóricas en su medirse con la experiencia. El principio literario de la *brevitas*, recurrente en la Edad Media, demostraba suficientemente, por ejemplo, que el *ne quid nimis* recomendado por Alcuino en el *De Rhetorica* quería decir inhibirse en todo lo que el desarrollo de un tema no requería necesariamente: así lo había explicado Plinio el Joven demostrando que la descripción homérica del escudo de Aquiles no era larga porque resultaba justificada por el desarrollarse de los acontecimientos sucesivos (*Epístola* 5; cf. Curtius 1948, excurso 13).

Pasando al campo de las artes plásticas y figurativas, encontramos el concepto y la norma de la simetría ampliamente difundidos, sobre todo bajo la influencia del *De architectura* de Vitrubio. Vicente de Beauvais, siguiendo sus pasos, recuerda que la arquitectura consta de orden, disposición, euritmia, simetría, belleza (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Pero el principio de proporción reaparece en la práctica arquitectónica también como manifestación heráldico-simbólica de una conciencia estética del oficio. Se trata de lo que podríamos definir como el aspecto esotérico de la mística de la proporción: originado en las sectas pitagóricas, exorcizado por la Escolástica, sobrevivía entre las hermandades artesanas, cuando menos como mecanismo idóneo para celebrar y conservar secretos del oficio.

Quizá de este modo debe entenderse el gusto por las estructuras pentagonales que se encuentran en el arte gótico, sobre todo en los trazados de los rosetones de la catedral. Además de los muchos significados simbólicos que la Edad Media le otorgará, desde el *Roman de la Rose* hasta las luchas entre York y Lancaster, la rosa de cinco pétalos es siempre una imagen floral

de la péntada. Sin ver en cada aparición de la péntada un signo de religión esotérica,[20] es cierto que el uso de esta estructura vale siempre como remisión a un principio estético ideal; poniéndolo como fundamento de relaciones rituales, las corporaciones de albañiles revelan una vez más la conciencia de conexiones entre trabajo artesano y valor estético.

En ese sentido, debe verse la reducibilidad a esquema geométrico de cualquier símbolo o sigla artesana: los estudios realizados sobre la *Bauhütte* (la federación con ritos secretos de todos los maestros albañiles, canteros y carpinteros del Sacro Imperio Romano) demuestran cómo todos los *signos lapidarios*, es decir, las siglas personales que cada artesano ponía en las piedras más importantes de su construcción, como las sagitas de bóveda, son unos trazados geométricos con una clave común, basados en determinados diagramas o «matrices» guía. Al encontrar un centro de simetría se encuentra el camino, la orientación, la racionalidad. En este campo, costumbre estética y sistema teológico se daban la mano. La estética de la *proportio* era verdaderamente la estética de la Edad Media por excelencia.

El principio de simetría, incluso en sus expresiones más elementales, era un criterio instintivo tan arraigado en el ánimo medieval que determinó la evolución misma del repertorio iconográfico. Este procedía de la Biblia, de la liturgia, de los *exempla praedicandi*, pero, a menudo, exigencias de simetría inducían a modificar una escena que la tradición había transmitido en términos bien definidos, e incluso a forzar las costumbres y las verdades históricas más comunes. En Soisson, uno de los tres magos es sacrificado porque no hace *pendant*. En la catedral de Parma, san Martín divide su capa no con uno, sino con dos mendigos. En San Cugat del Vallés, el Buen Pastor, en un capitel, se vuelve doble. A estas mismas razones se deben las águilas

de dos cabezas y las sirenas de dos colas (Réau 1951). La exigencia simétrica crea el repertorio simbólico.

Otra ley de orden a la que se somete el arte medieval es la del «cuadro»: la figura debe adaptarse al espacio de la luneta de un tímpano, de la columna del pórtico, del tronco de cono del capitel. A veces la figura inscrita recibe de la necesidad del cuadro una nueva gracia, como sucede con esos campesinos que en los rosetones de los meses, en la fachada de Saint Denis, parecen segar el trigo con paso de danza, obligados a un movimiento circular. A veces la adecuación impone fuerza expresiva, como acontece en las esculturas de los arcos concéntricos de San Marcos en Venecia. Otras veces, el cuadro exige figuras grotescas, vigorosamente encogidas, con fuerza completamente románica: piénsese en las figuras del candelabro de San Paolo Extramuros en Roma. Así, en un círculo donde las generaciones causales son indiscernibles, las prescripciones teóricas de la *congregatio* y de la *coaptatio* entran en interacción con la práctica artística y las tendencias compositivas de la época. Y es interesante observar cómo tantos aspectos de este arte, estilizaciones heráldicas o deformaciones alucinantes, no están originadas por principios de vitalidad expresiva, sino por principios de exigencia compositiva. Y que esta intención prevalecía entre los artistas, lo sugieren las teorías medievales del arte, que tienden siempre a ser teorías de la composición formal y no de la expresión sentimental.

Todos los tratados medievales de artes figurativas, desde los bizantinos de los monjes del Monte Athos hasta el *Tratado* de Cennini, revelan la ambición de las artes plásticas de situarse en el mismo nivel matemático que la música (Panofsky 1955, trad. cast. pp. 90-112). A través de esos textos, las concepciones matemáticas se tradujeron en cánones prácticos. Se trata de reglas plásticas, separadas ya de la matriz cosmológica y filosófica, y

aun así unidas siempre por corrientes subterráneas de gustos y predilecciones. En ese sentido, nos parece oportuno ver un documento como el *Cuaderno* o *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (Hahnloser 1935; cf. también Panofsky 1955 y Bruyne 1946, III, 8, 3). Aquí cada figura está determinada por coordenadas geométricas, que no le dan una estilización abstracta, sino que intentan, más bien, plantear dinámicamente la figura en un movimiento potencial. De todas maneras, en esos modelos de la concepción figurativa gótica, vuelven los módulos proporcionales, los ecos de las teorías vitrubianas del cuerpo humano. Y por último, la esquematización a la que reduce Villard las cosas retratadas —esos esquemas que como líneas rectoras proponen normas directrices de una figuración viva y realista— puede ser un reflejo de una teoría de la belleza como *proportio* producida y revelada por la *resplendentia formae*, esa forma que es precisamente *quidditas*, esquema esencial de vida.

Cuando la Edad Media elabore cumplidamente la teoría metafísica de lo bello, entonces la proporción, como atributo suyo, participará de su trascendentalidad. No siendo expresable en una sola fórmula, la proporción, al igual que el ser, se realiza en diversos y múltiples niveles. *Hay modos infinitos de ser o de hacer según proporción*. Es una notable desdogmatización del concepto, pero, en el fondo, la cultura medieval había reconocido implícitamente desde hacía tiempo este hecho, en virtud de experiencias directas. En la teoría musical, por ejemplo, se sabía que, puesto el modo como orden de sucesión de elementos diferentes, bastaba con bajar o alzar ciertas notas (alterándolas con bemoles o sostenidos) para obtener otro modo. Basta con invertir el orden del modo lidio para obtener el dórico. En cuanto a los intervalos musicales, en el siglo IX, Hucbaldo de Saint Amand reconoce la quinta como consonancia imperfecta; en el siglo XII las reglas codificadas del discanto la dan ya como consonancia

perfecta; en el siglo XIII aparecerá también la tercera entre las consonancias admitidas. La proporción se presentaba a la Edad Media, pues, como una conquista progresiva de conveniencias delectables, y de diversísimos tipos de respondencias. En el campo literario, en el siglo VIII, Beda, en el *De arte metrica*, elabora una distinción entre metro y ritmo, entre métrica cuantitativa y métrica silábica, observando cómo los dos modos poéticos poseen cada uno un tipo de proporción propia (cf. Saintsbury 1902, I, p. 404). Constatación que encontramos también en los siglos sucesivos en varios autores, por ejemplo, en el siglo IX, Aureliano de Réomé y Remigio de Auxerre (cf. Gerbert 1784, I, pp. 23, 68). Cuando se llegue a la homologación teológica y metafísica de tales experiencias, entonces la *proportio* se habrá convertido en categoría capaz de complejas determinaciones, como veremos en el contexto de la doctrina tomista de la forma.

Pero la estética de la *proportio* seguía siendo una estética cuantitativa. Y no conseguía dar explicaciones satisfactorias de ese gusto cualitativo por lo inmediatamente placentero que la Edad Media manifestaba ante el color y la luz.

5
LAS ESTÉTICAS DE LA LUZ

5.1. *El gusto por el color y la luz*

Agustín en el *De quantitate animae* había elaborado una rigurosa teoría de lo bello como regularidad geométrica. Agustín afirmaba que el triángulo equilátero es más bello que el escaleno porque en el primero hay mayor igualdad; mejor aún el cuadrado, donde ángulos iguales oponen lados iguales, y bellísimo es el círculo, donde ningún ángulo rompe la continua igualdad de la circunferencia. Óptimo en todos los puntos, indivisible, centro, principio y término de sí mismo, gozne generador de la más bella de las figuras: el círculo (*De quantitate animae, Obras* III, pp. 461-471; cf. Svoboda 1927, p. 59). Esta teoría tendía a reconducir el gusto de la proporción al sentimiento metafísico de la absoluta identidad de Dios (aunque en el texto citado los ejemplos geométricos se empleaban en el ámbito de un discurso sobre la centralidad del alma) y en esta reducción de lo múltiple proporcionado a la perfección indivisa del uno existe potencialmente esa contradicción entre una estética de la cantidad y una estética de la cualidad ante cuya obligada resolución se encontrará la Edad Media.

El aspecto más inmediato de esta segunda tendencia estaba representado por el gusto por el color y por la luz. Los documentos que la Edad Media nos brinda sobre esta sensibilidad instintiva hacia los hechos cromáticos son singularísimos y representan un elemento contradictorio con la tradición estética ya examinada. Hemos visto, en efecto, cómo todas las teorías de la belleza nos hablaban preferible y sustancialmente de una belleza inteligible, de armonías matemáticas, incluso cuando examinaban la arquitectura o el cuerpo humano.

Con respecto al sentido del color (piedras preciosas, telas, flores, luz, etcétera), la Edad Media manifiesta, por el contrario, un gusto vivacísimo por los aspectos sensibles de la realidad. El gusto de las proporciones llega ya como tema doctrinal y sólo gradualmente se transfiere al terreno de la constatación práctica y del precepto productivo; el gusto por el color y la luz es, en cambio, un dato de reacción espontánea, típicamente medieval, que sólo sucesivamente se articula como interés científico y se sistematiza en las especulaciones metafísicas (aunque desde el principio, la luz, en los textos de los místicos y de los neoplatónicos en general, aparece ya como una metáfora de las realidades espirituales). Además, como ya se ha apuntado, la belleza del color es sentida uniformemente como belleza simple, de inmediata perceptibilidad, de naturaleza indivisa, no debida a una relación, como sucedía con la belleza proporcional.

Inmediatez y simplicidad son, pues, características del gusto cromático medieval. El mismo arte figurativo de la época no conoce el colorismo de los siglos posteriores y juega sobre colores elementales, sobre zonas cromáticas definidas y hostiles al matiz, sobre la yuxtaposición de colores chillones que generan luz por el acuerdo del conjunto, en vez de dejarse determinar por una luz que los envuelva en claroscuros o haga salpicar el color más allá de los límites de la figura.

En poesía, igualmente, las determinaciones de color son inequívocas, decididas: la hierba es verde, la sangre roja, la leche cándida. Existen superlativos para cada color (como el *praerubicunda* de la rosa) y un mismo color posee muchas gradaciones, pero ningún color muere en zonas de sombra. La miniatura medieval documenta clarísimamente ese gozo por el color íntegro, ese gusto festivo por la yuxtaposición de colores vivaces. No sólo en la época más madura de la miniatura flamenca o borgoñona (piénsese en las *Très riches heures du Duc de Berry*), sino

también en las obras anteriores, como por ejemplo, en las miniaturas de Reichenau (siglo XI), donde «yuxtaponiendo al esplendor del oro tonalidades extrañamente frías y claras, como el morado, el verde glauco, el amarillo ocre o el blanco azulado, se obtienen efectos de color donde la luz parece irradiarse de los objetos» (Nordenfalk 1957, p. 205).

En cuanto a los testimonios literarios, valga esta página del *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes para mostrarnos la afinidad entre la imaginación jocosamente visual del literato y la de los pintores:

> Aquel a quien ha mandado ha traído el manto y el brial que estaba forrado de armiño blanco hasta las mangas; en los puños y en el cuello había, sin duda alguna, más de doscientos marcos en pan de oro, y piedras preciosas de grandes virtudes, índigas y verdes, añiles y pardas, que estaban engastadas encima del oro... Tenía dos cebellinas con cintas que tenían más de una onza de oro, por un lado un jacinto y en el otro un rubí que brillaba más que un carbunclo que arde. El forro era de armiño blanco, nunca se vio ni se encontró más bello ni más fino. La tela púrpura estaba muy bien trabajada, con crucecitas diferentes, índigas, bermejas y añiles, blancas y verdes, azules y amarillas.
>
> (Trad. cast. pp. 31-32)

Se trata verdaderamente de la *suavitas coloris* de la que nos hablan los textos ya examinados. Y buscar otros ejemplos en la literatura latina o romance de la Edad Media significa aprestarse a una cosecha ilimitada. Podríamos recordar el «dolce colore di oriental zaffiro» de Dante, o el «viso di neve colorato in grana» de Guinizelli, la «clère et blanche» Durandal de la *Chanson de Roland* que reluce y flamea contra el sol: los ejemplos son innu-

merables (cf. Bruyne 1946, III, 1, 2). Por otra parte, fue precisamente la Edad Media la que elaboró la técnica figurativa que mejor explota la vivacidad del color simple unido a la vivacidad de la luz que lo compenetra: el vitral de la catedral gótica.

Pero este gusto por el color todavía se revela fuera del arte, en la vida y en el hábito cotidiano, en las ropas, en los paramentos, en las armas. En un fascinante análisis de la sensibilidad colorista de la Edad Media tardía, Huizinga nos recuerda el entusiasmo de Froissart por los «buques sobre el agua, con sus grímpolas y gallardetes flameantes, cuyas armas en colores brillan al sol. O también el centelleo de los rayos del sol sobre los yelmos, los arneses, las puntas de las lanzas, los banderines y los pendones de una tropa de caballeros que se acerca». O las preferencias cromáticas mencionadas en el *Blason des couleurs* donde se alaban las combinaciones de amarillo pálido y azul, naranja y blanco, naranja y rosa, rosa y blanco, blanco y negro; y la representación descrita por La Marche, en la que aparece una jovencita vestida de seda violeta sobre una hacanea con gualdrapa de seda azul, guiada por tres hombres vestidos de seda bermeja con gorros de seda verde (Huizinga 1919; trad. cast. II, pp. 194197, y en general el cap. 19).

Estas referencias al gusto corriente son necesarias para entender en toda su importancia las menciones que los teóricos hacen del color como coeficiente de belleza. Sin tener presente este gusto tan arraigado y esencial, podrán parecer superficiales anotaciones como las de santo Tomás (*S. Th.* I, 39, 8), que observa que decimos bellas a las cosas de colores nítidos. En cambio, estos son precisamente los casos en los que los teóricos están influidos por la sensibilidad común.

En ese sentido, Hugo de San Víctor alaba el color verde como el más hermoso de todos, símbolo de la primavera, imagen del futuro renacimiento (donde la referencia mística no anula el

complacimiento sensible) (*De tribus diebus*) y la misma evidente preferencia manifiesta Guillermo de Auvergne, sosteniéndola con argumentos de conveniencia psicológica, es decir, en cuanto que el verde se encontraría a medio camino entre el blanco que dilata la visión y el negro que la contrae (cf. Bruyne 1946, III, p. 86; trad. cast. III, p. 95).

Pero más que por el color individual, los filósofos parecen entusiasmarse por la luminosidad en general y por la luz solar. También en este caso la literatura de la época está llena de exclamaciones de gozo ante los fulgores del día o las llamas del fuego. La iglesia gótica, en el fondo, está construida en función de la irrupción de la luz a través del calado de las estructuras; y es esta transparencia admirable e ininterrumpida la que fascina a Suger cuando habla de su iglesia en los conocidos *versiculi*:

> *Aula micat medio clarificata suo.*
> *Claret enim claris quod clare concopulatur,*
> *et quod perfundit lux nova, claret opus*
> *nobile.*
>
> *Brilla la sala iluminada en el centro.*
> *Brilla pues lo que brillantemente se une a lo que ilumina,*
> *y lo que una nueva luz inunda, brilla como noble*
> *obra.*
>
> (*De rebus in adm. sua gestis, PL* 186, col. 1229)

En cuanto a la poesía, por fin, basta con recordar el *Paraíso* dantesco para tener un ejemplar perfecto del gusto por la luz, debido en parte a las inclinaciones espontáneas del hombre medieval (acostumbrado a imaginar lo divino en términos luminosos y hacer de la luz «la metáfora primigenia de la realidad espiritual»), en parte a un conjunto de sugestiones patrístico-escolásticas (cf. Getto 1947). De forma análoga procede la prosa mística; de modo que a versos como *l'incendio suo seguiva ogni scintilla* (por chispas vi el incendio secundado, *Par.* XXVIII, 9 1); o *ed ecco intorno di chiarezza pari / nascere un lustro sopra quel che v'era / per guisa d'orizzonte che rischiari* (Y hete que entorno, toda igual de clara, / nació una luz sobre la luz primera, / a guisa de horizonte que se aclara, *Par.* XIV, 67-69; trad. cast. de Angel Crespo), le corresponden, en la mística de santa Hildegarda, visiones de llama rutilante. Al describir la belleza del primer ángel, Hildegarda habla de un Lucifer (antes de la caída) adornado de piedras refulgentes a modo de cielo estrellado, de suerte que la innumerable congerie de chispas, resplandeciendo en el fulgor de todos sus ornamentos, alumbra de luz el mundo (*Liber divinorum operum, PL* 197, I, 4, 1213, cols. 812-813).

La idea de Dios como luz venía de lejanas tradiciones. Desde el Bel semítico, desde el Ra egipcio, desde el Ahura Mazda iraní, todos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, hasta, naturalmente, el platónico sol de las ideas, el Bien. A través de la corriente neoplatónica (Proclo sobre todo), estas imágenes se introducen en la tradición cristiana, primero a través de Agustín, luego a través del Pseudo Dionisio Areopagita, que más de una vez celebra a Dios como Lumen, fuego, fuente luminosa (por ejemplo, *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). Y a influir en toda la Escolástica posterior concurría también el panteísmo árabe, que había transmitido visiones de esencias rutilantes de luz, éxtasis de belleza y fulgor, des-

de Avempace hasta Hay ben Jodkam y Abentofail (cf. Menéndez y Pelayo 1883, I, 3).

5.2. *Óptica y perspectiva*

De todas formas, ya se tratara de metáforas metafísicas, ya de manifestaciones empíricas de gusto por el color, la Edad Media se daba cuenta de cómo la concepción cualitativa de la belleza no se conciliaba con su definición proporcional. La divergencia existía ya en Agustín, como hemos visto, y este sin duda lo había advertido en el mismo Plotino, donde se manifestaba una propensión hacia la estética del color y de la cualidad (*Eneadas* I, 6, 1). Mientras se apreciaran los colores agradables sin pretensiones críticas y mientras se hiciera uso de metáforas en el ámbito de un discurso místico o de vagas cosmologías, estos contrastes podían incluso no notarse.

Ahora bien, la Escolástica del siglo XIII abordará también este problema. Tras recibir de las diversas fuentes la doctrina de la luz, fuertemente impregnada de neoplatonismo, la desarrollará a lo largo de dos líneas fundamentales: la de una cosmología físico-estética y la de una ontología de la forma. Para el primer aspecto podemos pensar en Roberto Grosseteste y en san Buenaventura. Para el segundo en Alberto Magno y en santo Tomás.

El desarrollarse de estas nuevas perspectivas no era casual. Las razones formales podían buscarse en la polémica antimaniquea, pero el material teórico que hacía posibles las discusiones se debía al perfilarse de una serie de intereses y curiosidades en el campo de la óptica y de la física de la luz. Estamos en el siglo en que Roger Bacon proclamará a la óptica como la nueva ciencia destinada a resolver todos los problemas. En el *Roman de la Rose*, suma alegórica de la Escolástica más progresista, Jean de Meung por boca de naturaleza se explaya a gusto sobre las maravillas del arco iris y los milagros de los espejos curvos, en los

que enanos y gigantes encuentran las respectivas proporciones invertidas y sus figuras distorsionadas o cabeza abajo. Precisamente en este texto se cita el árabe Alhacén como máximo autor en la materia: y en realidad la especulación científica sobre la luz llega a la Edad Media justo a través de ese *De aspectibus* o *Perspectiva* escrito por Alhacén entre el siglo x y el retomado por Witelo en su *De perspectiva*, y a través de ese *Liber intelligentiis* atribuido durante mucho tiempo a Witelo mismo y ahora mejor acreditado a un Adam Pulchrae Mulieris (o de Belladonna). Estos textos nos resultarán particularmente importantes al hablar de una psicología de la visión estética. El que planteará, en cambio, la teoría de la luz en el terreno metafísicoestético será Roberto Grosseteste.

5.3. *La metafísica de la luz: Grosseteste*

En sus primeras obras, el obispo de Lincoln había desarrollado una estética de las proporciones, y a él se debe una de las definiciones más eficaces de la perfección orgánica de la cosa bella:

> *Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.*
>
> La belleza es la concorde conveniencia de un objeto consigo mismo y la armonía de todas sus partes en sí mismas y de cada una con respecto a las demás y a la totalidad, y de la totalidad con respecto a cada una de ellas.
>
> (*De divinis nominibus*, en Pouillon 1946, p. 320)[21]

En las obras siguientes, Grosseteste asimila plenamente la temática de la luz, y en el comentario al *Hexaëmeron*, intenta resolver el contraste entre principio cualitativo y principio cuantitativo. En este texto tiende a definir la luz como la máxima de las proporciones, la *conveniencia consigo misma*:

> *Haec* [*lux*] *per se pulchra est «quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul». Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.*

> [La luz] es bella de por sí, «dado que su naturaleza es simple y comprende en sí todas las cosas juntas». Por ello está unida máximamente y proporcionada a sí misma de modo concorde por la igualdad: la belleza es, en efecto, concordia de las proporciones.
>
> (*In Hexaëmeron*, en Pouillon 1946, p. 322)

En ese sentido, la identidad se convierte en la proporción por excelencia y justifica la belleza indivisa del Creador como fuente de luz, puesto que Dios, que es sumamente simple, es la máxima concordia y conveniencia de sí consigo mismo.

Con tal argumento Grosseteste emprende un camino sobre el cual se sitúan, con varios matices, los escolásticos de la época, desde san Buenaventura hasta santo Tomás. Pero la síntesis del autor inglés es aún más compleja y personal. El planteamiento neoplatónico de su pensamiento lo lleva a insistir a fondo sobre el problema de la luz: nos da una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa que es fuente al mismo tiempo de belleza y de ser. La perspectiva es prácticamente emanatista: de la luz única derivan por rarefacciones y condensaciones progresivas las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos y, por consiguiente, los matices infinitos del color y los volúmenes geométrico-mecánicos de las cosas. La proporción del mundo no es sino el orden matemático en el que la luz, en su difundirse creativo, se materializa según las diversificaciones que le impone la materia en sus resistencias:

> *Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucero et agit per virtutem ipsius lucis.*

Por lo tanto, o la corporeidad es la luz misma, o bien actúa de ese modo y confiere las dimensiones a la materia, en cuanto que participa de la naturaleza de la luz y actúa en virtud de la misma.

(*De luce*, ed. Baur, p. 51)

En los orígenes de un orden de derivación timaica habría, pues, un flujo de energía creadora de impronta, *mutatis mutandis*, bergsoniana:

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum…

La luz siguiendo su naturaleza se propaga por doquier, de modo que de un punto luminoso se genera una esfera de gran luz sin límites, a menos que se interponga un cuerpo opaco…

(*ibidem*)

En el conjunto, la visión de lo creado resulta una visión de belleza, tanto por las proporciones que el análisis encuentra en el mundo, como por el efecto inmediato de la luz, agradabilísima de verse, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*.

5.4. *San Buenaventura*

San Buenaventura retoma sobre bases prácticamente análogas una metafísica de la luz, con la salvedad de que explica en términos más cercanos al hilemorfismo aristotélico la naturaleza y el proceso creativo de esta. La luz se le presenta, en efecto, como *forma sustancial* de los cuerpos en cuanto tales; determinación primera que la materia adopta al llegar a ser.

> *Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.*
>
> La luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, tanto celestes como terrestres... La luz es la forma sustancial de los cuerpos, que poseen más real y dignamente el ser cuanto más participan de ella.
>
> (II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2)

En este sentido, la luz es principio de toda belleza, no sólo porque esta es *maxime delectabilis* entre todos los tipos de realidad que se puedan aprehender, sino porque por su trámite se crea el variado diferenciarse de los colores y de las luminosidades, de la tierra y del cielo. La luz, en efecto, se puede considerar bajo tres aspectos. En cuanto *lux* se considera en sí misma, como difusividad libre y origen de todo movimiento; bajo este aspecto, la luz penetra hasta las vísceras de la tierra formando

ahí los minerales y los gérmenes de vida, llevando a las piedras y a los minerales esa *virtus stellarum* que es obra, precisamente, de su oculta influencia. En cuanto *lumen* posee el *esse luminosum* y es transportada por los medios transparentes a través de los espacios. En cuanto *color* o *splendor*, la luz aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que ha hurtado; en sentido estricto, hablaremos de esplendor a propósito de los cuerpos luminosos que la luz hace visibles, y de color a propósito de los cuerpos terrestres.

El color visible nace, en el fondo, del encuentro de dos luces, la encerrada en el cuerpo opaco y la irradiada a través del espacio diáfano: la segunda actualiza la primera. La luz en estado puro es forma sustancial (fuerza creativa, por lo tanto, de tipo neoplatónico); la luz en cuanto color o esplendor del cuerpo opaco es forma accidental (tal como el aristotelismo se inclinaba a pensar).

Era la máxima precisión en sentido hilemórfico a la que podía llegar el filósofo franciscano en el ámbito de su pensamiento; para santo Tomás, la luz se reducirá a una cualidad activa que resulta de la forma sustancial del sol y que encuentra en el cuerpo diáfano una disposición a recibirla y a transmitirla, adquiriendo este último un «estado» o «disposición» nueva que es, al fin, el estado luminoso. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*: la misma participación y producción de la luz en lo diáfano se llama *lumen*.[22] Para san Buenaventura, en cambio, la luz, antes de ser una realidad física, es sin duda y fundamentalmente realidad metafísica.

Y precisamente en virtud de todas las implicaciones místicas y neoplatónicas de su filosofía, se ve impelido a subrayar los aspectos cósmicos y estáticos de una estética de la luz. Las páginas más bellas sobre la belleza las escribió precisamente al describir la visión beatífica y la gloria celeste:

O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit regnum coelorum.

Cuánto esplendor habrá cuando la luz del sol eterno ilumine las almas glorificadas... Un gozo extraordinario no puede esconderse, si irrumpe en gozo o júbilo y cánticos, en los que irán al reino de los cielos.

(*Sermones* VI)

En el cuerpo del individuo regenerado en la resurrección de la carne, la luz refulgirá en sus cuatro propiedades fundamentales: la *claritas* que ilumina; la impasibilidad por la que nada puede corromperla; la agilidad, *quia subito vadit*; y la penetrabilidad por la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos. Transfigurado en la gloria de los cielos, resueltas las proporciones originarias en puras refulgencias, el ideal del *homo quadratus* vuelve como ideal estético también en la mística de la luz. (Sobre Buenaventura, cf. Gilson 1943b; Bettoni 1973; Corvino 1980).

6
SÍMBOLO Y ALEGORÍA

6.1. *El universo simbólico*

El siglo XIII llega a fundar una concepción de la belleza sobre bases hilemórficas, incluyendo en esta visión las teorías de lo bello físico y metafísico elaboradas por las estéticas de la proporción y de la luz.

Para entender el punto de evolución representado por estas conclusiones, hay que tener presente otro aspecto de la sensibilidad estética medieval, el más típico, quizá el que mejor caracteriza la época, dando una imagen de esos procesos mentales que consideramos «medievales» por excelencia: se trata de la visión simbólico-alegórica del universo.

Del simbolismo medieval nos ha dado un análisis magistral Huizinga, mostrándonos cómo la disposición hacia una visión simbólica del mundo puede sobrevivir también en el hombre contemporáneo:

> No había ninguna gran verdad de que el espíritu medieval estuviese más cierto que de la encerrada en aquellas palabras a los corintios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* (Ahora miramos por medio de un espejo en una palabra oscura, pero entonces estaremos cara a cara). Nunca se ha olvidado que sería absurda cualquier cosa, si su significación se agotase en su función inmediata y en su forma de manifestarse; nunca se ha olvidado que todas las cosas penetran un buen pedazo en el mundo del más allá. Este saber nos es familiar, como sentimiento no formulado que tenemos en todo momento; así, por ejemplo, cuando el rumor de la lluvia sobre las hojas de los árboles, o el resplandor de la lámpara sobre la mesa, en una hora de paz, se alar-

> ga en una percepción más profunda que la percepción habitual, que sirve al pensamiento práctico y a la acción. Esta percepción puede aparecer a veces en la forma de una obsesión morbosa, a la que las cosas le parecen preñadas de una amenazadora intención personal o de un enigma que sería indispensable conocer y, sin embargo, resulta imposible descifrar. Pero más frecuentemente nos llena la certeza serena y confortante de que también nuestra propia vida está entretejida de ese sentido misterioso del mundo.[23]

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que este era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior.

Mumford (1957, 3 y 4) ha hablado de situación neurótica como característica de toda una época: y la expresión puede valer, a título metafórico, para indicar una visión deformada y enajenada de la realidad. Mejor aún, podrá hablarse de mentalidad primitiva: una debilidad en el percibir la línea de separación entre las cosas, un incorporar en el concepto de una determinada cosa todo lo que con ella tiene alguna relación de semejanza o pertinencia. Pero más que de primitivismo en sentido estricto, se tratará de una capacidad de prolongar la actividad mitopoyética del hombre clásico, elaborando nuevas figuras y referencias en armonía con el *ethos* cristiano; un reavivar, a través de una nueva sensibilidad hacia lo sobrenatural, ese sentido de lo maravilloso que el clasicismo tardío había perdido ya desde hacía tiempo, sustituyendo los dioses de Homero por los de Luciano.

Para explicar esta tendencia mítica quizá podamos pensar en el simbolismo medieval como en un paralelo popular, y como de cuento, de esa fuga de la realidad de la que nos da ejemplo Boecio con su teoricismo exasperado. Las «edades oscuras», los años de la Alta Edad Media, son los años de la decadencia de las ciudades y del abandono de los campos, de las carestías, de las invasiones, de las pestilencias, de la mortalidad precoz. Fenómenos neuróticos como los terrores del año Mil no se verificaron en los términos dramáticos y exasperados en los que nos habla la leyenda (cf. Focillon 1952; Duby 1967; Le Goff 1964): si la leyenda se formó, fue porque la alimentaba una condición endémica de angustia y de inseguridad fundamental. El monaquismo fue un tipo de solución social que ofrecía garantías concretas de vida comunitaria, de orden y de tranquilidad: pero la elaboración de un repertorio simbólico puede haber constituido una reacción imaginativa al sentimiento de la crisis. En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir los premios celestes. Las cosas pueden inspirarnos desconfianza en su desorden, en su caducidad, en su aparecérsenos fundamentalmente hostiles: pero la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa. La esperanza puede volver, por lo tanto, al mundo porque el mundo es el discurso que Dios hace al hombre.

Es verdad que, de manera paralela, se iba elaborando un pensamiento cristiano que intentaba dar razón de la positividad del ciclo terreno, cuando menos como itinerario hacia el cielo. Pero, por un lado, la fabulación simbolista servía precisamente para recuperar esa realidad que la doctrina no siempre conseguía aceptar; por el otro, fijaba a través de signos comprensibles esas

mismas verdades doctrinales que podían resultar abstrusas en su elaboración culta.

El cristianismo primitivo había educado en la traducción simbólica de los principios de fe; lo había hecho por motivos de prudencia, ocultando, por ejemplo, la figura del Salvador bajo el aspecto del pez para eludir, a través de la criptografía, los riesgos de la persecución: ahora bien, había abierto el camino a una posibilidad imaginativa y didascálica que debía resultar congenial al hombre medieval. Y si por una parte era fácil para los simples convertir en imágenes las verdades que conseguían aprehender, poco a poco serán los mismos elaboradores de la doctrina, los teólogos, los maestros, los que traducirán en imágenes las nociones que el hombre común no habría captado si se hubiera acercado a ellas en el riguroso marco de la formulación teológica. De aquí la gran campaña (que tendrá en Suger a uno de sus más apasionados promotores) para educar a los simples a través del deleite de la figura y de la alegoría, a través de la pintura *quae est laicorum litteratura*, como dirá Honorio de Autun, según las decisiones tomadas en 1025 por el sínodo de Arras. De esta manera, la teoría didascálica se injerta en el tronco de la sensibilidad simbólica como expresión de un sistema pedagógico y de una política cultural que explota los procesos mentales típicos de la época.

La mentalidad simbolista se introducía curiosamente en el modo de pensar del medieval, acostumbrado a proceder según una interpretación genética de los procesos reales, siguiendo una cadena de causas y efectos. Se ha hablado de *cortocircuito del espíritu*, del pensamiento que no busca la relación entre dos cosas siguiendo las volutas de sus conexiones causales, sino que lo encuentra con un salto brusco, como relación de significado y finalidad. Este cortocircuito establece, por ejemplo, que el blanco, el rojo, el verde son colores benévolos, mientras que el ama-

rillo y el negro significan dolor y penitencia; o indica al blanco como símbolo de la luz y de la eternidad, de la pureza y de la virginidad. El avestruz se convierte en el símbolo de la justicia porque sus plumas, perfectamente iguales, despiertan la idea de unidad. Una vez aceptada la información tradicional por la que el pelícano alimenta a sus hijos arrancándose con el pico jirones de carne del pecho, se convierte en símbolo de Cristo que ofrece su propia sangre a la humanidad, y su propia carne como comida eucarística. El unicornio, que se deja capturar si es atraído por una virgen en cuyo regazo irá a apoyar la cabeza, se convierte doblemente en símbolo cristológico, como la imagen del Hijo *unigénito* de Dios nacido del seno de María; y una vez adoptado como símbolo, se vuelve más real que el avestruz o el pelícano (cf. Réau 1955; VV. AA. 1976; ChampeauxSterkx 1981).

Lo que estimula la atribución simbólica es pues cierta concordancia, una analogía esquemática, una relación esencial.

Huizinga explica la atribución simbólica observando que, de hecho, se abstraen en dos entes determinadas propiedades afines y se las compara. Las vírgenes y los mártires resplandecen en medio de sus perseguidores como las rosas blancas y las rosas rojas resplandecen entre las espinas en las que florecen, y ambas clases de entes tienen en común el color (pétalos-sangre) y la relación con una situación de dureza. Pero quisiéramos decir que para abstraer un modelo homólogo de ese tipo hay que haber llevado ya a cabo un cortocircuito. En cualquier caso, el cortocircuito o la identificación por esencia se fundan sobre una relación de conveniencia (que es, en definitiva, la relación de analogía en su nivel menos metafísico: la rosa es a las espinas lo que el mártir a sus perseguidores).

Indudablemente la rosa es diferente del mártir: pero el placer que se deriva del descubrimiento de una bella metáfora (y la alegoría no es sino una cadena de metáforas codificadas y deduci-

das la una de la otra) se debe precisamente a aquello que el Pseudo Dionisio (*De coelesti hier*. II) indicaba ya como la incongruidad del símbolo con respecto a lo simbolizado.

Si no hubiera incongruidad, sino sólo identidad, no habría una relación proporcional (*x* no sería a *y* lo que *y* es a *z*). Y además, lo recuerda Dionisio, es precisamente de la incongruidad de donde nace el esfuerzo deleitoso de la interpretación. Está bien que lo divino sea indicado por símbolos muy diferentes, como león, oso, pantera, porque es precisamente la extrañeza del símbolo la que lo hace palpable y estimulante para el intérprete (*De coelesti hier*. II).

Y henos aquí ante otro componente del alegorismo universal: percibir una alegoría es percibir una relación de conveniencia y disfrutar estéticamente de la relación, gracias también al esfuerzo interpretativo. Y hay esfuerzo interpretativo porque el texto dice siempre algo diferente de lo que parece decir: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

El medieval está fascinado por este principio. Como explica Beda, las alegorías afinan el espíritu, reavivan la expresión, adornan el estilo. Estamos autorizados a no comulgar ya con este gusto, pero será mejor recordar siempre que es el del medieval, y es uno de los modos fundamentales en los que se concreta su exigencia de esteticidad. Es, en efecto, una inconsciente exigencia de *proportio* la que induce a unir las cosas naturales a las sobrenaturales en un juego de relaciones continuas. En un universo simbólico todo está en su lugar porque todo se corresponde, las cuentas salen siempre, una relación de armonía hace homogénea a la serpiente con la virtud de la prudencia y el concierto polifónico de las remisiones y de las señales es tan complejo que la misma serpiente podrá valer, bajo otro punto de vista, como figura de Satanás. O una misma realidad sobrenatural, como el Cristo y su Divinidad, podrá tener múltiples y multiformes

criaturas para significar su presencia en los lugares más diversos, en los cielos, en los montes, entre los campos, en la selva, en el mar: el cordero, la paloma, el pavo real, el carnero, el grifón, el gallo, el lince, la palma, el racimo de uvas. Polifonía del pensamiento, «como en un calidoscopio, en todo pensar surge de la desordenada masa de partículas una bella figura simétrica» (Huizinga 1919, trad. cast. II, p. 92).

6.2. *La indistinción entre simbolismo y alegorismo*

De interpretación alegórica se hablaba incluso antes del nacimiento de la tradición escrituraria patrística: los griegos interrogaban alegóricamente a Homero; en ambiente estoico nace una tradición alegorista que apunta a ver en la épica clásica el enmascaramiento mítico de verdades naturales; hay una exégesis alegórica de la Torá hebrea y Filón de Alejandría en el siglo I intenta una lectura alegórica del Antiguo Testamento. En otros términos, que un texto poético o religioso se rija sobre el principio por el que *aliud dicitur, aliud demonstratur* es una idea muy antigua y esta idea se suele etiquetar ya sea como alegorismo, ya sea como simbolismo.

La tradición occidental moderna está acostumbrada a distinguir entre alegorismo y simbolismo, pero la distinción es bastante tardía: hasta el siglo XVIII los dos términos siguen siendo en gran parte sinónimos, como lo habían sido para la tradición medieval. La distinción empieza a plantearse con el romanticismo y, en todo caso, con los célebres aforismos de Goethe:

> La alegoría transforma el fenómeno en un concepto; el concepto, en una imagen, pero de suerte que aún tenga y retenga el concepto limitado y completo en la imagen y en ella se declare (1109).
>
> La simbólica transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, mas de suerte que la idea siga siendo en la imagen infinitamente activa e inasequible, y aun expresada en todas las lenguas se mantenga inexpresable (1110).

> Va una gran diferencia de que el poeta busque en lo general lo particular, a que, por el contrario, contemple lo particular en lo general. Del primer procedimiento nace la alegoría, donde lo particular sólo se acusa como ejemplo, como muestra de lo general; pero lo último es, sin embargo, propiamente hablando, la naturaleza de la poesía, la cual expresa algo particular, sin pensar para nada en lo general ni llamar nuestra atención sobre ello. Ahora bien: quien aprende esa cosa particular de manera viva recibe al mismo tiempo como añadidura lo general, sin percatarse de ello o sólo tarde (279).
>
> La verdad simbólica es aquella en que lo particular representa a lo más general, no como sueño y sombra sino cual viva y actual revelación de lo inescrutable (314).[24]

Es fácil comprender cómo después de tales afirmaciones se tiende a identificar lo poético con lo simbólico (abierto, intuitivo, no traducible en conceptos), condenando lo alegórico al rango de puro ejercicio didáctico. Entre los grandes responsables de esta noción de símbolo como acontecimiento rápido, inmediato, fulgurante, en el que se capta por intuición lo numinoso, recordaremos a Creuzer (1919-1923). Pero si Creuzer, con o sin razón, veía que esta noción de símbolo hincaba sus propias raíces en lo profundo del alma mitológica griega, y la distinción entre símbolo y alegoría a nosotros nos parece bastante clara, para los medievales no lo era en absoluto y usaban con mucha desenvoltura términos como simbolizar y alegorizar casi como si fueran sinónimos.

Aún no basta: Jean Pépin (1962) o Erich Auerbach (1944) nos muestran con abundancia de ejemplos que también el mundo clásico entendía símbolo y alegoría como sinónimos, tanto como lo hacían los exegetas patrísticos y medievales. Los ejem-

plos van desde Filón hasta gramáticos como Demetrio, desde Clemente de Alejandría hasta Hipólito de Roma, desde Porfirio hasta el Pseudo Dionisio Areopagita, desde Plotino hasta Jámblico, donde se usa el término símbolo también para esas figuraciones didascálicas y conceptualizantes que en otros lugares serán denominadas alegorías. Y la Edad Media se amolda a este uso. En todo caso, sugiere Pépin, tanto la Antigüedad como la Edad Media tenían más o menos explícitamente clara la diferencia entre una alegoría *productiva* o poética, y una alegoría *interpretativa* (que podía plasmarse tanto sobre textos clásicos como sobre textos profanos).

Algunos autores (como por ejemplo, Auerbach) intentan ver algo distinto de la alegoría cuando el poeta, en vez de alegorizar de modo descubierto como hace, pongamos, Dante al principio del poema o en la procesión del Purgatorio, pone en escena personajes como Beatriz o san Bernardo que, aun quedando como figuras vivas e individuales (además de personajes históricos reales), se convierten en «tipos» de verdades superiores a causa de algunas características suyas concretas. Algunos se aventuran a hablar, para estos ejemplos, de símbolo. También en este caso tenemos una figura retórica bastante bien descodificable, y conceptualizable, que está a medio camino entre la metonimia y la antonomasia (los personajes representan por antonomasia algunas de sus características excelentes), y tenemos, si acaso, algo que se acerca a la idea moderna del personaje «típico». Pero no tenemos nada de la rapidez intuitiva, de la fulguración inexpresable que la estética romántica atribuirá al símbolo. Y, por otra parte, esta «tipología» la explotaba largamente la exégesis medieval cuando adoptaba personajes del Antiguo Testamento como «figuras» de los personajes o de los acontecimientos del Nuevo. Los medievales advertían este procedimiento como alegórico. Por otra parte, el mismo Auerbach, que tanto insiste en

la diferencia entre método figural y método alegórico, designa con este segundo término el alegorismo filoniano, que sedujo también a la primera Patrística, pero reconoce explícitamente (en la nota 51 de su ensayo «Figura») que lo que él designa como procedimiento figural era denominado alegoría por los medievales y en los tiempos de Dante. Si acaso (como veremos), Dante extiende a los personajes de la historia profana un procedimiento que se usaba para los personajes de la historia sagrada (véase, por ejemplo, la relectura en clave providencialista de la historia romana en el *Convivio* IV, 5).

6.3. *La pansemiosis metafísica*

Una idea de símbolo como aparición o expresión que nos remite a una realidad oscura, inexpresable con palabras (y tanto menos con conceptos), íntimamente contradictoria, inasequible, y, por lo tanto, a una especie de revelación numinosa, de mensaje jamás consumado y jamás completamente consumable, se impondrá con la difusión en Occidente, en ambiente renacentista, de los escritos herméticos (a los cuales se aludirá en el epígrafe 12.4).

Ahora bien, una primera idea del Uno como insondable y contradictorio la encontramos, sin duda, en el primer neoplatonismo cristiano, es decir, en Dionisio el Areopagita, donde la divinidad se nombra como «tinieblas más que luminosas del silencio que muestra los secretos... negras tinieblas fulgurantes de luz»; divinidad que «no tiene cuerpo, ni figura, ni cualidad, ni cantidad, ni peso. No está en ningún lugar. Ni la vista ni el tacto la perciben. Ni siente ni la alcanzan los sentidos... No es ni alma ni inteligencia, no tiene imaginación, ni expresión... no es número ni orden, ni magnitud... no es sustancia, ni eternidad ni tiempo... no es tiniebla ni luz, ni error ni verdad» y así en adelante durante páginas y páginas de fulgurante afasia mística (*Theologia mistica, passim*).

Dionisio y, aún más, sus comentadores ortodoxos (como santo Tomás) tenderán a traducir la idea panteísta de emanación en la idea, no panteísta, de participación, con consecuencias de no poca importancia para una metafísica del simbolismo y una teoría de la interpretación simbólica, tanto de los textos en cuanto universo simbólico como del universo entero en cuanto texto simbólico...

En efecto, desde una perspectiva de la participación, el Uno —siendo absolutamente trascendente— es totalmente ajeno a nosotros (nosotros estamos hechos de «pasta» completamente diferente de la suya, porque nosotros no somos las deyecciones de su energía emanativa). No será en absoluto el lugar originario de las contradicciones que afectan a nuestros oscuros discursos sobre el Uno, porque las contradicciones nacen más bien de la impropiedad de ese mismo discurso: en el Uno las contradicciones se componen en un *logos* sin ambigüedad alguna. Contradictorios serán los modos en los que nosotros, por analogía con las experiencias mundanas, intentaremos nombrarlo: no podremos sustraernos al deber y al derecho de elaborar nombres divinos y de atribuírselos a la divinidad, pero lo haremos de forma inadecuada. Y no porque Dios no sea conceptualizable, porque de Dios se dicen los conceptos de Uno, de Verdadero, de Bien, de Bello, como se dice la Luz, y el Rayo y los Cielos, sino por que estos conceptos se dirán de él sólo en modo *hipersustancial*: Dios será estas cosas, pero en una medida inconmensurable e incomprensiblemente más alta. Es más, nos recuerda Dionisio (y subrayan sus comentadores), precisamente para que quede claro que los nombres que le atribuimos son inadecuados, será oportuno que en lo posible sean discordantes, increíblemente desadaptados, casi provocadoramente ofensivos, extraordinariamente enigmáticos, como si la cualidad en común que vamos buscando entre simbolización y simbolizado pudiéramos encontrarla, sí, pero a costa de acrobáticas interferencias y desproporcionadísimas proporciones: y para que los fieles, si se nombra a Dios como luz, no se hagan la idea errónea de que existen sustancias celestes luminosas y auriformes, lo más conveniente será nombrar a Dios en forma de seres monstruosos, oso, pantera, esto es, por oscuras desemejanzas (*De coelesti hier*. II).

Así se comprende cómo y por qué este modo de hablar, que el mismo Dionisio llama «simbólico» (por ejemplo, *De coelesti hier*. II y XV), no tiene nada que ver con esa iluminación, ese éxtasis, esa visión rápida y fulgurante que toda teoría moderna del simbolismo ve como propia del símbolo. El símbolo medieval es un modo de acceso a lo divino, pero no es epifanía de lo numinoso ni nos revela una verdad que pueda declararse sólo en términos de mito y no en términos de discurso racional. Es más, se trata del vestíbulo del discurso racional y su tarea (me refiero al discurso simbólico) es justo la de poner en evidencia, en el momento en el que resulta didascálica y vestibularmente útil, la propia inadecuación, el propio destino (diría casi hegeliano) de recibir su legitimación de un discurso racional sucesivo. Tanto que no será una coincidencia que el planteamiento simbólico de los atributos divinos se transforme, con la Escolástica madura del Aquinate, en el razonamiento por analogía, que simbólico ya no es, sino que procede por una semiosis de remisión de los efectos a las causas, en un juego de juicios de proporción, no de fulgurante semejanza morfológica o de comportamiento. Este mecanismo ya maduro del discurso analógico como heurísticamente adecuado será espléndidamente teorizado por Kant en el breve y lúcido capítulo que dedica a las intuiciones simbólicas en la tercera crítica.[25]

El simbolismo metafísico tiene raíces en la Antigüedad y los medievales tenían presente a Macrobio, que hablaba de las cosas como de lo que refleja, en su belleza, cual un espejo, el rostro único de la divinidad (*In Somnium Scipionis* I, 14). Una doctrina semejante debía tener fortuna, naturalmente, en el ámbito del pensamiento neoplatónico. Quien propone a la Edad Media el simbolismo metafísico en su forma más sugestiva, en línea con el Pseudo Dionisio, es Juan Escoto Erígena (cf. Del Pra 1941; Bruyne 1946, II; Assunto 1961, pp. 73-82; Gregory 1963). El

mundo se le presenta como una grandiosa manifestación de Dios a través de las causas primordiales y eternas, y de estas a través de las bellezas sensibles.

> *Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.*
>
> Creo que no existe nada que sea visible y corpóreo que no signifique algo incorpóreo e inteligible.
>
> (*De divisione naturae* V, 3, *PL* 122, cols. 865-866)

Dios crea de manera admirable e inefable en todas las criaturas, manifestándose a sí mismo, haciéndose visible y cógnito de oculto e incomprensible que es. Los prototipos eternos, las causas inmutables de todo lo que existe, obra del Verbo, animados por el soplo del amor se expanden creativamente en la oscuridad del caos primigenio.

Basta con dirigir la mirada a las bellezas visibles del mundo para advertir el inmenso concento teofánico que nos relica cuando, a un concepto que puede ser concebido sólo por la razón, y del que no puede darse ninguna intuición sensible adecuada, se le plantea una intuición en la que el proceder del juicio es sólo análogo al del esquematismo y con él concuerda. Los ejemplos de Kant son puras proporciones afines a la analogía de proporción y proporcionalidad de la Escolástica (cf. McInerny 1961).

Remite a las causas primordiales y a las Personas divinas. Esta revelatividad de lo eterno en las cosas nos permitirá atribuir a cada una de ellas valor de metáfora, pasando del simbolismo metafísico al alegorismo cósmico, y esta posibilidad está con-

templada por Escoto Erígena. Pero el núcleo de su estética reside precisamente en su capacidad de leer no fantástica, sino filosóficamente, la naturaleza, viendo en cada valor ontológico la luz de la participación divina; y, digámoslo también, en el devaluar implícitamente toda realidad física para encontrar la única y verdadera realidad que es la de la idea.

En Hugo de San Víctor encontramos a otro intérprete del simbolismo metafísico. Para el místico del siglo XII, el mundo aparece *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, casi un libro escrito por el dedo de Dios (*De tribus diebus, PL* 176, col. 814) y la sensibilidad hacia la belleza propia del hombre tiende esencialmente al descubrimiento de lo bello inteligible. Los gozos de la vista, del oído, del olfato, del tacto nos abren a la belleza del mundo para hacernos descubrir en ella el reflejo de Dios. En su comentario a la *Jerarquía Celeste* del Pseudo Dionisio, Hugo vuelve a la temática de Erígena, acentuando el interés estético:

> *Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo pulchritudinis imago est.*
>
> Todo lo visible nos es propuesto para la significación y declaración de lo invisible instruyéndonos gracias a la vista de manera simbólica, es decir, figurativa... Puesto que, en efecto, la belleza de lo visible consiste en su forma... la belleza visible es imagen de la belleza invisible.
>
> (*In Hierarchiam coelestem expositio, PL* 175, cols. 978 y 954)

La doctrina de Hugo, más elaborada que la de Erígena, funda más críticamente el principio simbólico sobre una *collatio* de tipo estético y se tiñe incluso, como bien ha sido observado, de un sentimiento casi romántico ante la inadecuación de la belleza terrena que provoca en el ánimo de quien la contempla ese sentimiento de insatisfacción que es aspiración hacia lo *Otro* (Bruyne 1946, II, pp. 215-216; trad. cast. II, pp. 26-27). Sugestivo equivalente de la melancolía moderna ante la intensidad de la belleza. No obstante, la melancolía de Hugo es más cercana a la radical insatisfacción del místico ante las cosas terrenas.

En este plano, la estética victorina consigue incluso revalorizar simbólicamente lo feo (y también aquí se ha hablado de analogía con el sentimiento romántico de la ironía) mediante una concepción dinámica de la contemplación: ante lo feo el ánimo siente no poder calmarse en la visión (y no queda sujeto a la ilusión a la que puede sentirse inclinado por la cosa bella) y se ve llevado naturalmente a desear la verdadera e inmutable belleza (*In Hier. coel.*, cols. 971-978).

6.4. *El alegorismo escriturario*

El paso del simbolismo metafísico al alegorismo universal no puede ser representado en términos de derivación lógica o cronológica. El estancamiento del símbolo en alegoría es un proceso que se verifica sin duda en ciertas tradiciones literarias, pero en cuanto a la Edad Media —como hemos dicho— los dos tipos de visión son contemporáneos.

El problema ahora es, más bien, establecer por qué la Edad Media llega a teorizar tan cabalmente un modo expresivo y cognoscitivo que, de aquí en adelante, para atenuar la contraposición, dejaremos de llamar simbólico o alegórico para denominarlo más sencillamente «figurativo».

La historia es complicada y aquí la recapitularemos sólo sumariamente (véanse Lubac 1959-1964 y Compagnon 1979). En el ensayo de contraponerse a la sobrevaloración gnóstica del Nuevo Testamento, en total menoscabo del Antiguo, Clemente de Alejandría establece una distinción y una complementariedad entre los dos Testamentos; Orígenes perfeccionará la posición afirmando la necesidad de una lectura paralela. El Antiguo Testamento es la figura del Nuevo; aquel es la letra, este, el espíritu; lo que, en términos semióticos, equivale a decir que el Antiguo Testamento es la expresión retórica cuyo contenido es el Nuevo. A su vez, el Nuevo Testamento tiene un sentido figural en cuanto es la promesa de cosas futuras. Nace con Orígenes el «discurso teologal», que ya no es —o no sólo— discurso sobre Dios, sino sobre su Escritura.

Ya con Orígenes se habla de sentido literal, sentido moral (psíquico) y sentido místico (pneumático). De ahí la tríada literal, tropológico y alegórico que lentamente se transformará en

la teoría de los cuatro sentidos de la escritura: literal, alegórico, moral y anagógico (sobre los que volveremos más adelante).

Sería fascinante, pero no es este el lugar, seguir la dialéctica de esta interpretación y el lento trabajo de legitimación que requiere: porque, por una parte, es la lectura «correcta» de los dos Testamentos la que legitima a la Iglesia como guardiana de la tradición interpretativa y, por la otra, es la tradición interpretativa la que legitima la lectura correcta: círculo hermenéutico como pocos, y desde el principio, pero círculo que rueda de modo tal que cancela tendencialmente todas las lecturas que, no legitimando a la Iglesia, no la legitiman como autoridad capaz de legitimar las lecturas.

Desde los orígenes, la hermenéutica origenesiana, y de los Padres en general, tiende a privilegiar, aunque sea con nombres diferentes, un tipo de lectura que en otros lugares se ha definido como *tipológica*: los personajes y los acontecimientos del Antiguo Testamento se ven, a causa de sus acciones y de sus características, como tipos, anticipaciones, prefiguraciones de los personajes del Nuevo. Sea cual sea su naturaleza, esta tipología prevé ya que lo que es figurado (o tipo, o símbolo, o alegoría) es una alegoría que no concierne al modo en el que el lenguaje representa a los hechos, sino que concierne a los hechos mismos. Se aborda aquí la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. No es la palabra de Moisés o del Salmista, como palabra, la que hay que leer como dotada de sobresentido, aunque así habrá que hacer cuando se reconozca que es palabra metafórica: son los acontecimientos mismos del Antiguo Testamento los que han sido predispuestos por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por su mano, para actuar como figuras de la nueva ley.[26]

Quien arrostra decididamente este problema es san Agustín y lo hace porque, como se ha mostrado en otros lugares (Todo-

rov 1977, 1978; Eco 1984, 1), él es el primer autor que, sobre la base de una cultura estoica bien asimilada, funda una teoría del signo (muy afín en muchos aspectos a la de Saussure, aunque con considerable anticipación). En otros términos, san Agustín es el primero que se puede mover con desenvoltura entre signos que son palabras y cosas que pueden actuar como signos, porque él sabe y afirma con energía que *signum est enim praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, el signo es todo aquello que hace que nos venga a la mente algo diferente, más allá de la impresión que la cosa produce en nuestros sentidos (*De doctrina christiana* II, 1, 1). No todas las cosas son signos, pero sin duda todos los signos son cosas, y junto a los signos producidos por el hombre para significar intencionalmente existen también cosas y acontecimientos (¿por qué no hechos y personajes?) que o bien pueden tomarse como signos, o bien (y es el caso de la historia sagrada) pueden estar sobrenaturalmente dispuestos como signos para que como signos sean leídos.

San Agustín aborda la lectura del texto bíblico dotado con todas las parafernalias lingüístico-retóricas que la cultura de una latinidad tardía todavía no destruida podía ofrecerle (cf. Marrou 1958). Aplicará a la lectura los principios de la *lectio* para discriminar, mediante conjeturas sobre la correcta puntuación, el significado originario del texto, así como los de la *recitatio*, del *judicium*, y sobre todo los de la *enarratio* (comentario y análisis) y la *emendatio* (que nosotros podríamos llamar hoy en día crítica textual o filología). Nos enseñará así a distinguir los signos oscuros y ambiguos de los claros, a dirimir la cuestión de si un signo debe entenderse en sentido translato además de en sentido propio. Agustín se planteará el problema de la traducción, porque sabe perfectamente que el Antiguo Testamento no se ha escrito en el latín en el que él lo puede abordar, pero no

conoce el hebreo, y, por lo tanto, propondrá como *ultima ratio* comparar entre sí las traducciones, o cotejar el sentido conjeturado por el contexto previo o siguiente (y, por último, por lo que atañe a su laguna lingüística, él desconfía de los hebreos que podrían haber corrompido el texto original por odio a la verdad que tan claramente el texto revelaba...).

Al hacer esto, Agustín elabora una regla para el reconocimiento de la expresión figurada que sigue siendo válida aún hoy, no tanto para reconocer los tropos y otras figuras retóricas, sino esos modos de estrategia textual a los que hoy asignaríamos (y en sentido moderno) valencia simbólica. Agustín sabe perfectamente que metáfora y metonimia pueden reconocerse claramente porque si se tomaran a la letra, el texto resultaría o insensato o infantilmente mendaz. Pero ¿qué hacer con esas expresiones (normalmente con dimensiones de frase, de narración y no de simple imagen) que podrían tener sentido también literalmente y a las que el intérprete, en cambio, se ve inducido a asignar sentido figurado (como por ejemplo, las alegorías)?

Agustín nos dice que debemos sospechar el sentido figurado cada vez que la Escritura, aunque diga cosas que literalmente están dotadas de sentido, parece contradecir las verdades de la fe, o las buenas costumbres. La Magdalena lava los pies al Cristo con ungüentos olorosos y se los seca con sus propios cabellos. ¿Es posible pensar que el Redentor se someta a un ritual tan pagano y lascivo? Desde luego que no. Por lo tanto, la narración representa algo diferente.

Pero debemos sospechar el segundo sentido también cuando la Escritura se pierde en superfluidades o pone en juego expresiones literalmente pobres. Estas dos condiciones son admirables por sutileza e, insisto, modernidad, aunque Agustín las encuentra ya sugeridas en otros autores.[27] Se da superfluidad cuando el texto se detiene demasiado en describir algo que lite-

ralmente tiene sentido, sin que se vean, sin embargo, las razones de esta insistencia descriptiva. Y pensemos también en términos modernos, ¿por qué Montale emplea tantos de sus «viejos versos» para describirnos una falena que entra en casa, en una noche tempestuosa, y golpea enloquecida la mesa, «pazza aliando le carte»? Es porque la mariposa está en lugar de otra cosa (y el poeta, en el final, lo ratifica). Igualmente, según Agustín, se procede con las expresiones semánticamente pobres como los nombres propios, los números y los términos técnicos, que están evidentemente en lugar de otra cosa.

Si estas son las reglas hermenéuticas (cómo identificar los pasos que hay que interpretar según otro sentido), entonces, Agustín necesita reglas más estrictamente semiótico-lingüísticas, donde buscar las claves para la descodificación, porque se sigue tratando siempre de interpretar de la manera adecuada, es decir, según un código admisible. Cuando habla de las palabras, Agustín sabe dónde encontrar las reglas, esto es, en la retórica y en la gramática clásicas: no hay dificultades particulares en ello. Pero Agustín sabe que la Escritura no habla sólo *in verbis*, sino también *in factis* (*De doctr.* III, 5, 9; o mejor, hay *allegoria historiae* además de *allegoria sermonis, De vera religione* 50, 99) y, por lo tanto, remite su lector al conocimiento enciclopédico (o por lo menos al conocimiento que el mundo de la Antigüedad tardía podía suministrarle).

Si la Biblia habla por personajes, objetos, acontecimientos, si nombra flores, prodigios de naturaleza, piedras, si pone en juego sutilezas matemáticas, habrá que buscar en el saber tradicional cuál es el sentido de esa piedra, de esa flor, de ese monstruo, de ese número.

6.5. *El alegorismo enciclopédico*

Y he aquí por qué la Edad Media empieza a elaborar sus propias enciclopedias.

En el período helenístico, entre la crisis del paganismo, la aparición de nuevos cultos y los primeros intentos de organización teológica del cristianismo, aparecen unas colectáneas del saber naturalista tradicional cuyo ejemplo principal es la *Historia naturalis* de Plinio. De esta y otras fuentes nacen enciclopedias, cuya característica principal es la estructura de *cúmulo*. Las enciclopedias amontonan noticias sobre animales, hierbas, piedras, países exóticos, sin distinguir entre noticias verificables y noticias legendarias, y sin intento alguno de sistematización rigurosa. Ejemplo típico es el *Physiologus*, compuesto en griego en ámbito sirio o egipcio entre los siglos II y IV d. C., y luego traducido y parafraseado en latín (además de en etíope, armenio, sirio). Del *Fisiólogo* derivan todos los bestiarios medievales y durante toda la Edad Media las enciclopedias se inspiraron en esta fuente.

El *Fisiólogo* recoge todo lo que se había dicho sobre los animales, verdaderos o presuntos. Se podría pensar que habla con propiedad de los que su autor conocía, y con incontrolada fantasía de los que ha tenido conocimiento por haber oído hablar de ellos; en una palabra, que es preciso sobre la corneja e impreciso sobre el unicornio. En cambio, es preciso, en cuanto a análisis de las propiedades, con respecto a ambos, e inverosímil en ambos casos. El *Fisiólogo* no establece diferencias entre lo conocido y lo desconocido. Todo es conocido en cuanto que algunas lejanas autoridades hablaron de ello, y todo es desconocido porque

es fuente de maravillosos descubrimientos, y punto clave de recónditas armonías.

El *Fisiólogo* tiene una idea propia de la forma del mundo, por muy vaga que sea: todos los seres de la creación hablan de Dios. Por lo tanto, cada animal debe verse, en su forma y en sus comportamientos, como símbolo de una realidad superior.

> Los puercoespines tienen la forma de una pelota y están recubiertos de espinas. El *Fisiólogo* ha dicho del puercoespín que se encarama sobre la vid y va donde hay uva, y tira al suelo los granos y se revuelca sobre ellos, y los granos se ensartan en sus púas, y él se los lleva a sus crías, dejando la cepa desnuda.
>
> (Cap. XIV, ed. Zambon)

¿Por qué se le atribuye al puercoespín este extravagante hábito? Para sacar de él una apropiada explicación moral: el fiel debe permanecer aferrado a la vid espiritual sin permitir que el espíritu del mal trepe por ella y la despoje de todos sus racimos.

Las enciclopedias posteriores que, sobre el modelo del *Fisiólogo*, describen animales reales y fantásticos complican este juego de referencias simbólicas, hasta entrar en recíproca contradicción; y llegan otras enciclopedias que no dudan en registrar sentidos contradictorios. El león puede ser tanto símbolo de Jesús como símbolo del diablo. En cuanto que esconde con la cola las huellas que deja sobre el polvo para engañar a los cazadores, es símbolo de redención de los pecados; en cuanto que resucita con su aliento a su cría nacida muerta, antes del tercer día, es símbolo de la resurrección; pero en cuanto que Sansón y David luchan contra un león al que abren las mandíbulas, es símbolo

de la garganta del Infierno, y el *Salmo* 21 recita precisamente «salva me de ore leonis».

En el siglo XVII, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla aparecen subdivididas en capítulos, pero el criterio que rige la subdivisión es, si no completamente casual, por lo menos ocasional. El principio parece inspirado en la división de las artes (gramática, dialéctica, retórica, matemática, música, astronomía) pero luego pasa, fuera del Trivio y del Cuadrivio, a la medicina, y a continuación a las leyes y los tiempos, los libros y los oficios eclesiásticos, Dios y los ángeles, la Iglesia, las lenguas, los parentescos, los vocablos extraños, el hombre y los seres prodigiosos, los animales, las partes del mundo, los edificios, los campos, las piedras y los metales, la agricultura, la guerra y los juegos, las naves, los vestidos, los utensilios domésticos y rústicos.

La división es claramente inorgánica y nos recuerda la ya clásica taxonomía impropia de Borges:

> Los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas...
>
> (*Emporio celestial de conocimientos benévolos*, en *Otras Inquisiciones*, «El idioma analítico...»)

Si las subdivisiones de Isidoro parecen más razonables que las de Borges, véase entonces cómo se subdividen, a su vez: en el capítulo sobre naves, edificios y vestidos aparecen párrafos sobre

los mosaicos, y sobre la pintura, mientras que la parte sobre los animales se divide en Bestias, Animales pequeños, Serpientes, Gusanos, Peces, Aves y Volátiles más pequeños.

La enciclopedia en forma de cúmulo pertenece a una época que todavía no ha encontrado una imagen definitiva del mundo; por eso el enciclopedista recoge, enumera, adiciona, empujado sólo por la curiosidad y por una especie de humildad anticuaria.

Una segunda forma nacerá como consecuencia de una hipótesis más precisa, aunque completamente abstracta y teórica, sobre el sistema del saber. Un modelo de ese tipo es, en el siglo XIII, el triple *Speculum maius* de Vicente de Beauvais (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*) que tiene ya la organización de una Suma escolástica.

En el *Speculum naturale* la subdivisión no se inspira en un criterio filosófico o en una taxonomía estática, sino en una subdivisión histórica, que sigue los días de la creación: primer día, el Creador, el mundo sensible, la luz; segundo día, el firmamento y los cielos; y así en adelante, para llegar a los animales, a la formación del cuerpo humano y a la historia del hombre.

De Plinio en adelante la historia de las enciclopedias se vuelve, y nos quedamos cortos, vertiginosa.[28] Se podrían citar, después de Plinio (siglo II), el *Collectanea rerum memorabilium* o *Polihistor de Solino* (siglo II), el *De rebus in oriente mirabilibus* (quizá siglo VIII), la *Epistula Alexandri* (siglo VII), las *Etymologiae* de Isidoro (siglo VII), varias páginas de Beda y del Beato de Liébana (siglo VIII), el *De rerum naturis* de Rabano Mauro (siglo IX), la *Cosmographia* de Aethicus Ister (siglo VIII), el *Liber monstrorum de diversis generibus* (siglo IX), las diferentes versiones de la Carta del Preste Juan, desde principios del siglo XII. En este siglo tenemos la versión más conocida del Bestiario de Cambridge, el *Disdascalicon* de Hugo de San Víctor, el *De philo-*

sophia mundi de Guillermo de Conches, el *De imagine mundi* de Honorio de Autun, el *De naturis rerum* de Alejandro Neckam y, a caballo entre XII y XIII, el *De proprietatibus rerum* de Bartolomé de Inglaterra. Siguen el *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré, las obras naturalistas de Alberto Magno, el ya citado *Speculum* de Vicente de Beauvais, el *Speculorum divinorum et quorundam naturalium* de Enrique Bate, muchas páginas de Roger Bacon y de Raimundo Lulio. Por no hablar del *Milione* de Marco Polo y de sus filiaciones sucesivas, como las varias versiones de los viajes de Mandeville o el *Libro piccolo di meraviglie* de Jacopo de Sanseverino. Pero haría falta citar aún tanto el *Trésor* como el *Tesoretto* de Brunetto Latini o el *Libro della compositione del mondo* de Restoro de Arezzo.

Algunas de estas enciclopedias son explícitamente moralizantes, otras ofrecen materia prima no moralizada al intérprete de las Sagradas Escrituras. Algunas exceden en fantasía, otras se atienen ya al respeto de la observación. Todas se repiten y se citan mutuamente. Y muchas de ellas nacen probable y justamente porque, desde la vertiente hermenéutica, llega una solicitud de informaciones útiles para descifrar las alegorías *in factis*. Y como para los medievales la autoridad tiene una nariz de cera y cada enciclopedista es un enano aupado en hombros de los gigantes precedentes, no habrá dificultades no sólo para multiplicar los significados, sino los elementos mismos del mobiliario mundano, inventando criaturas y propiedades que sirvan (a causa de sus características curiosas, y tanto mejor si, como recordaba Dionisio, estas criaturas resultan discordantes con respecto al significado divino que transmiten) para hacer del mundo un inmenso acto de palabra.

Es la actitud que Bruyne y otros autores llamarán *alegorismo universal*, y que puede resumirse en una afirmación de Ricardo de San Víctor:

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

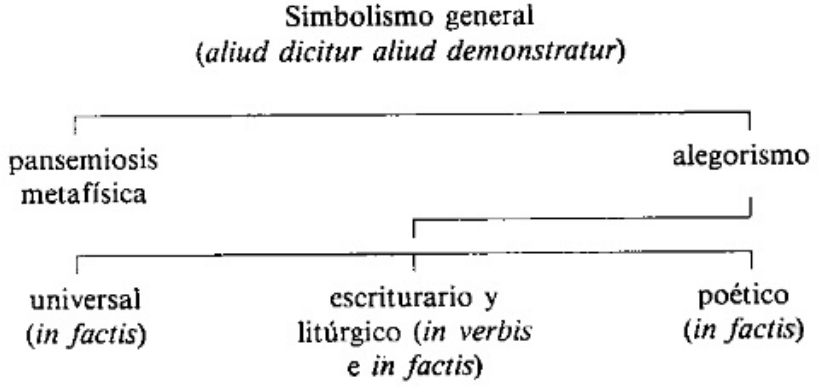
Todo cuerpo visible presenta una semejanza con un bien invisible.

(*Benjamin major, PL* 196, col. 90)

6.6. *El alegorismo universal*

La Edad Media llevará a sus extremas consecuencias la sugerencia agustiniana en este sentido: si la enciclopedia nos dice cuáles son los significados de las cosas que la Escritura pone en escena, y si estas cosas son los elementos del mobiliario del mundo, de los que la Escritura habla (*in factis*), entonces la lectura figural se podrá llevar a cabo no sólo sobre el mundo como lo cuenta la Biblia, sino directamente sobre el mundo como es. Leer el mundo como agregación de símbolos es el mejor modo de llevar a cabo el dictado dionisiano y de poder elaborar y atribuir nombres divinos (y con ellos moralidades, revelaciones, reglas de vida, modelos de conocimiento).

En este punto, lo que se llama indiferentemente simbolismo o alegorismo medieval toma vías diferentes. Diferentes por lo menos para nuestros ojos que buscan una tipología manejable; pero estos modos, en la realidad, se compenetran continuamente, sobre todo si se considera que, por sobrenúmero, también los poetas tenderán a hablar como las Escrituras.



Una vez más la distinción entre simbolismo y alegorismo se hace por comodidad. La pansemiosis metafísica, la que nace con los *Nombres divinos* de Dionisio, sugiere la posibilidad de representaciones de tipo figural, pero de hecho desemboca en la teoría de la *analogia entis* y, por lo tanto, se resuelve en una visión semiótica del universo en la que cada efecto es signo de la propia causa. Si se comprende qué es el universo para el neoplatonismo medieval, nos daremos cuenta de que en este contexto no se habla tanto de la semejanza alegórica o metafísica entre cuerpos terrenos y cosas celestes, como de una significación más filosófica que tiene que ver con la ininterrumpida secuencia de causas y efectos de la «gran cadena del ser» (cf. Lovejoy 1936).

Por lo que concierne al alegorismo escriturario *in factis* —considerando que la lectura de las Escrituras se complica también con la atención hacia lo que en ellas resulta de alegorismo *in verbis*—, toda la tradición patrística y escolástica está ahí para testimoniar de esta interrogación infinita del Libro Sagrado como selva escrituraria (*latissima scripturae sylva*, Orígenes, *In Ez.* 4), misterioso océano divino, laberinto (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Jerónimo, *In Ez.* 14). Y como testimonio de esta voracidad hermenéutica, valga la siguiente cita:

> *Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea*

reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

> La Sagrada Escritura, como un río rapidísimo, colma a tal punto las profundidades de la mente de los hombres, que se desborda continuamente; sacia a los que tienen sed, y permanece inagotable. De ella manan abundantes los caudales de los sentidos espirituales, y cuando unos pasan, otros surgen: aún mejor, no «cuando pasan», puesto que la Sabiduría es inmortal, sino «cuando emergen» unos y muestran la propia belleza, otros les siguen sin que los unos menguen, y permaneciendo se suceden. De modo que, en la medida de la propia capacidad, cada uno encuentra copiosa refocilación en ella y deja también a los demás la posibilidad de ejercitarse.
>
> (Gilberto de Stanford, *In Cant*. Prol., en Leclerq 1948, p. 225)

Igual de voraz será la interrogación del laberinto mundano, del que ya se ha hablado.

En cuanto al alegorismo poético (una variante del cual puede ser el alegorismo litúrgico o en general cualquier discurso por figuras, ya sean visuales o verbales, que se presente como producto humano), este es, en cambio, el lugar de la descodificación retórica.

Está claro que, desde este punto de vista, el discurso sobre Dios y la naturaleza toma dos vías bastante discordantes entre sí. Se debe a que la corriente de la pansemiosis metafísica tiende a excluir las representaciones por figuras, pues es de tipo teológico y filosófico, tanto se base en las metafísicas neoplatónicas de la luz, como en el hilemorfismo tomista. Por el contrario, el alegorismo universal representa una forma mágica y alucinada

de mirar el universo, no por lo que parece, sino por lo que podría sugerir. Un mundo de la razón inquisitiva contra un mundo de la imaginación fabulosa: en el medio, cada una bien definida en el propio ámbito, la lectura alegórica de la Escritura y la abierta producción de alegorías poéticas, también mundanas (como el *Roman de la Rose*).

6.7. *El alegorismo artístico*

La mejor definición de esta condición de lo creado la tenemos, quizá, en los versos atribuidos a Alano de Lille:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vespertino senio.

Toda criatura del mundo,
cual un libro, cual un cuadro,
viene a servirnos de espejo;
de nuestra vida, de nuestra muerte,
de nuestro estado, de nuestra suerte
testimonio fiel nos da.
La rosa plasma la imagen de nuestro estado;
de nuestro estado apunta cumplida glosa;
y es de nuestra vida una lección:

florece al rayar el alba;
apenas florecida se vuelve mustia,
mostrándose ya marchita por la tarde.

(*Rhythmus alter, PL* 210, col. 579; trad. cast. p. 561)

La concepción alegórica del arte procede al paso de la concepción alegórica de la naturaleza. Ricardo de San Víctor elabora una teoría que tiene en cuenta estos dos aspectos: entre las obras de Dios todas han sido creadas para dar indicaciones de vida al hombre, entre las de la *industria* humana algunas tienden a organizarse alegóricamente y otras no. Las artes literarias dan origen fácilmente a la alegoría, mientras que las artes plásticas crean alegorías derivadas imitando las personificaciones del arte literario (*PL* 196, col. 92). Nos damos cuenta, con todo, de que gradualmente la alegoricidad de la *industria* se vuelve más sentida que la de la naturaleza y se llega, sin teorizarlas, a posiciones opuestas a la de Ricardo: la alegoricidad de las cosas se vuelve cada vez más pálida, dudosa, convencional, mientras que el arte (artes plásticas incluidas) se considera ante todo como una elaborada construcción de sobresentidos. El sentido alegórico del mundo muere gradualmente y el gusto alegórico de la poesía permanece, familiar y arraigado. El siglo XIII, en sus manifestaciones de pensamiento más desarrolladas, renuncia definitivamente a la interpretación alegórica del mundo, pero produce el prototipo de los poemas alegóricos, el *Roman de la Rose*. Y junto a la producción de alegorías encontramos siempre viva la lectura alegórica de los poetas paganos (cf. Comparetti 1926).

Esta forma de hacer arte y de ver el arte es lo que resulta más abstruso al hombre moderno, de modo que se tiende a interpre-

tarlo como una manifestación de aridez poética, de intelectualismo paralizante. Es absolutamente verdadero que para el medieval la poesía y las artes plásticas son ante todo un medio didascálico: santo Tomás (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) dirá que es propio de la poesía representar lo verdadero de forma figurada. Pero esto no explica a fondo todavía el planteamiento alegorista de la actividad artística. Interpretar alegóricamente a los poetas no quería decir superponer a la poesía un sistema de lectura artificioso y árido: significaba adherir a ellos, considerándolos como estímulo del mayor deleite concebible, el deleite, precisamente, de la revelación *per speculum et in aenigmate*.

La poesía estaba íntegramente en el lado de la inteligencia. Cada época tiene el propio sentido de la poesía y no podemos usar el nuestro para juzgar el de los medievales. Probablemente no volveremos a conseguir reproducir jamás en nosotros el deleite sutil con el que el medieval descubría en los versos del mago Virgilio mundos de prefiguraciones (¿o acaso puede, de forma no muy diferente, el lector de Eliot o de Joyce?); ahora bien, no entender que el medieval experimentaba un gozo efectivo en este ejercicio significa inhibirse la comprensión del mundo medieval. En el siglo XII, el miniaturista del Salterio de San Albano de Hildesheim representa el asedio de una ciudad fortificada. Sin embargo, pensando que la imagen puede no resultar bastante agradable, o bastante legítima, anota: lo que la imagen representa *corporaliter* vosotros podéis leerlo *spiritualiter*, recordando, a través del combate representado, las luchas que sostenéis asediados por el mal. Está claro que el pintor presupone que este tipo de fruición es más pleno y satisfactorio que el puramente visual.

Además de este hecho, atribuir valor alegórico al arte significaba otorgarle la misma consideración que a la naturaleza: un

vivo repertorio de figuras. En la época en la que la naturaleza es una gran representación alegórica de lo sobrenatural, el arte recibe la misma consideración.

Con el pleno desarrollo del arte gótico y gracias a la gran acción animadora de Suger, la comunicación artística a través de la alegoría adquiere su mayor trascendencia. La catedral, que representa la suma artística de toda la civilización medieval, se convierte en un sustituto de la naturaleza, verdadero *liber et pictura* organizado según las reglas de legibilidad orientada que en realidad faltaban a la naturaleza. Su misma estructura arquitectónica y su orientación geográfica tienen un significado. Pero es a través de las estatuas de los pórticos, de los dibujos de los vitrales, de los monstruos y las gárgolas de sus cornisas como la catedral realiza una verdadera visión sintética del hombre, de su historia, de sus relaciones con el todo. «El orden de simetrías y correspondencias, la ley de los números, una especie de música de los símbolos organizan secretamente esas inmensas enciclopedias de piedra» (Focillon 1947, p. 6; trad. cast. p. 19). Para disponer este discurso plástico, los ideadores de las realizaciones figurativas de los maestros góticos recurrían al mecanismo de la alegoría; la legibilidad de los signos empleados quedaba garantizada por la capacidad medieval de captar correspondencias, de reconocer signos y emblemas en el surco de la tradición, de traducir una imagen en su equivalente espiritual.

El principio estético de la concordancia rige la poética de la catedral. Esta se funda, por encima de todo, en la concordancia de los dos Testamentos: cada hecho del Viejo Testamento es figura del Nuevo. Y, como ha demostrado Mâle (1941), para entender las alegorías de la catedral hay que tener presente los repertorios enciclopédicos de la época, como el *Speculum majus*. Esta lectura *tipológica* de los libros sagrados permite una concordancia ulterior entre ciertas figuras, dotadas de determina-

dos atributos, y ciertos personajes y episodios de los dos Testamentos: los profetas serán reconocibles gracias a un tocado determinado que la tradición les atribuye; la reina de Saba, legendariamente conocida como reina Piedoca, tendrá un pie palmeado. Por fin, se establece una concordancia más entre estos personajes y el lugar arquitectónico que ocupan. En Chartres, en el pórtico de la Virgen, acampan, a los lados de la entrada, las estatuillas de los patriarcas. Samuel se puede reconocer porque sujeta al cordero del sacrificio patas arriba. Moisés indica con la mano derecha la cúspide de una columna que lleva en la mano izquierda. Abraham apoya sus pies sobre el carnero, e Isaac delante de él cruza resignadamente los brazos. Dispuestos en orden cronológico, estos personajes expresan la espera de toda una generación de precursores del Mesías; Melquisedec, el primer sacerdote, abre la fila con un cáliz en la mano, san Pedro, en los umbrales del mundo nuevo, cierra el grupo con la misma actitud, preludiando al misterio revelado. El grupo aparece en el pórtico como vestíbulo del nuevo pacto cuyos misterios se celebran en el interior. La historia del mundo, mediada por la síntesis escrituraria, se fija en una serie de imágenes. El cálculo alegórico es perfecto, todos los elementos arquitectónicos, plásticos y semánticos concurren a la comunicación didascálica (cf. Mâle 1947).

6.8. *Santo Tomás y la liquidación del universo alegórico*

La más rigurosa de las teorizaciones del lenguaje alegórico la encontramos, quizá, en santo Tomás: rigurosa y al mismo tiempo nueva, porque sanciona el final del alegorismo cósmico y despeja el campo a una visión más racional del fenómeno.

Tomás se pregunta, ante todo, si es lícito el uso de metáforas poéticas en la Biblia y concluye negativamente porque la poesía sería «infima doctrina» (*S. Th.* I, 1, 9).

> *Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis.*
>
> Las cosas poéticas no son percibidas por la razón humana, a causa de la escasa verdad que encierran.
>
> (*S. Th.* I-II, 101, 2 ad 2; trad. cast. VI, p. 325)

Esta afirmación no hay que tomarla como una humillación de la poesía o como la definición de lo poético en términos dieciochescos de *perceptio confusa*. Se trata, más bien, de reconocerle a la poesía el rango de arte (y, por lo tanto, de *recta ratio factibilium*), allá donde el hacer es naturalmente inferior al puro conocer de la filosofía y de la teología. Tomás aprendía de la *Metafísica* aristotélica que los esfuerzos afabulantes de los primeros poetas teólogos representaban un modo aún infantil de conocimiento racional del mundo. De hecho, como todos los pensadores de la Escolástica, se desinteresa de una doctrina de la poesía (argumento para los tratadistas de retórica, que profe-

saban la facultad de las Artes y no la facultad de Teología). Tomás ha sido poeta por su cuenta (y excelente), pero en los pasajes en los que aparecen el conocimiento poético y el teológico, se amolda a una contraposición canónica y se refiere al mundo poético como a un simple (y no analizado) término de parangón.

Por otra parte, Tomás admite que es justo que las escrituras nos presenten lo divino y lo espiritual (que exceden a nuestra comprensión) utilizando imágenes corpóreas: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (*S. Th.* 1, 1, 9). Por lo que atañe a la lectura del texto sagrado, Tomás precisa que se funda, ante todo, en el sentido literal o sentido histórico. Hablando de la historia sagrada, está claro por qué lo que es literal es histórico: el Libro Sagrado dice que los hebreos salieron de Egipto, narra un hecho, este hecho es comprensible y constituye la denotación inmediata del discurso narrativo:

> *Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit.*
>
> Lo que, a su vez, significa la cosa expresada por la palabra llámase sentido espiritual, que se apoya en el literal y lo supone.
>
> (*S. Th.* 1, 1, 10, resp.; trad. cast. 1, p. 279)

Tomás aclara en varios puntos que bajo la dicción genérica de *sensus spiritualis* se refiere a los varios sobresentidos que se pueden atribuir al texto. Pero el problema es otro: es que en estas alusiones al sentido literal, él introduce una noción bastante

importante, es decir, que por sentido literal se refiere a *quem auctor intendit*, el sentido que se propone el autor.

La precisión es importante para entender los aspectos sucesivos de su teoría de la interpretación escrituraria. Tomás no habla de sentido literal como de sentido del enunciado (lo que denotativamente el enunciado dice según el código lingüístico al que hace referencia), sino como del sentido que se atribuye en el acto de la enunciación. En términos contemporáneos, si yo, en una sala llena de gente, digo «aquí hay mucho humo», puedo querer afirmar (sentido del enunciado) que en la habitación hay demasiado humo, pero también puedo querer decir (según la circunstancia de la enunciación) que sería oportuno abrir la ventana o dejar de fumar. Está claro que para Tomás ambos sentidos forman parte del sentido literal porque ambos sentidos forman parte del contenido que el enunciador quería enunciar. Tanto es así que, puesto que el autor de las Escrituras es Dios, y Dios puede comprender y entender muchas cosas al mismo tiempo, es posible que en las Escrituras haya *plures sensus*, incluso según el simple sentido literal.

¿Cuándo está dispuesto, pues, Tomás a hablar de sobresentido o de sentido espiritual? Evidentemente cuando en un texto se pueden identificar unos sentidos que el autor *no pretendía comunicar, y no sabía que estaba comunicando*. Y el caso típico de una situación de este tipo es el de un autor que narra unos hechos sin saber que estos hechos han sido predispuestos por Dios, como signos de otra cosa.

Ahora bien, cuando Tomás habla de historia sagrada, dice explícitamente que el sentido literal (o histórico) consiste, como contenido proposicional transmitido por el enunciado, en algunos hechos y acontecimientos (por ejemplo, que Israel se sustrajo a la cautividad o que la mujer de Lot se transformó en una estatua de sal). Y puesto que estos hechos —ya lo sabemos, y

Tomás lo repite— han sido predispuestos por Dios como signos, el intérprete, sobre la base de la proposición entendida (han sucedido unos hechos así y asá), debe proceder a buscar su triple significación espiritual (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

No estamos ante un procedimiento retórico cualquiera como sucedería para los tropos o para las alegorías *in verbis*. Estamos ante puras alegorías *in factis*:

> *Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.*
>
> El sentido espiritual... consiste en que se expresan (lingüísticamente) algunas cosas como figura de otras.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 15)

Pero las cosas cambian cuando se pasa a la poesía mundana y a cualquier otro discurso humano que no verse sobre la historia sagrada. En efecto, en este punto, Tomás hace una importante afirmación que podemos resumir así: la alegoría *in factis* vale sólo para la historia sagrada, pero no para la historia profana.

La historia profana es historia de hechos y no de signos:

> *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.*
>
> De modo que en ninguna creación del arte humano puedes encontrar, hablando con rigor, otro sentido que no sea el literal.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 16)

La afirmación es digna de mención porque, de hecho, liquida el alegorismo universal, el mundo alucinado de la hermenéutica natural típica de la Edad Media previa. Tenemos, de alguna manera, una laicización de la naturaleza y de la historia mundana, es decir, de todo el universo postescriturario, ahora ya ajeno a la injerencia de la dirección divina.

¿Y para la poesía? La solución de Tomás es la siguiente: en la poesía mundana, cuando hay figura retórica, hay siempre sentido parabólico. Pero el *sensus parabolicus* forma parte del sentido literal. La afirmación resulta sorprendente a primera vista, como si Tomás aplanara todas las connotaciones retóricas sobre el sentido literal: pero ya ha precisado y precisa en varios puntos que por sentido literal piensa en el sentido *propuesto por el autor*. Y, por lo tanto, decir que el sentido parabólico forma parte del sentido literal no quiere decir que no haya sobresentido, sino que este sobresentido forma parte de lo que el autor quiere decir. Cuando leemos una metáfora o una alegoría *in verbis*, nosotros, de hecho, según reglas retóricas muy codificadas, la traducimos fácilmente y comprendemos lo que el enunciador quería decir como si el significado metafórico fuera el sentido literal directo de la expresión. No hay, pues, esfuerzo hermenéutico particular, la metáfora o la alegoría *in verbis* se entienden directamente, tal como nosotros entendemos directamente una catacresis.

> *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum* [*y su significado*] *non supergreditur modum litteralem.*
>
> Las ficciones poéticas tienen la sola finalidad de significar y su significado no va más allá del sentido literal.
>
> (Quodl. VII, 6, 16, ob. 1, y ad 1)

A veces en las Escrituras se designa a Cristo a través de la figura de una macho cabrío: no es alegoría *in factis*, es alegoría *in verbis*. No simboliza o alegoriza cosas divinas o futuras, simplemente significa (parabólicamente, pero entonces, literalmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15).

> *per voces significatur aliquid proprie, et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.*
>
> Las palabras pueden tener un significado propio y otro figurado, y en este caso, el sentido literal no es la figura, sino lo figurado.
>
> (*S. Th.* I, 1, 10 ad 3; trad. cast. I, p. 281)

Resumiendo: hay sentido espiritual en las Escrituras porque los hechos ahí narrados son signos de cuyo sobresignificado el autor (aun inspirado por Dios) no sabía nada (y añadiremos nosotros, el lector común, el destinatario hebreo de la Escritura, no estaba preparado para descubrirlo). No hay sentido espiritual en el discurso poético y ni siquiera en la Escritura cuando usa figuras retóricas, porque ese es el sentido en que pensaba el autor y el lector lo determina perfectamente como sentido literal según reglas retóricas. Pero esto no significa que el sentido literal (como sentido parabólico, esto es, retórico) no pueda ser múltiple. Lo que en otros términos quiere decir que es posible que en la poesía mundana haya sentidos múltiples, aunque Tomás no lo dice *apertis verbis* (porque no le interesa el problema). Salvo que los sentidos múltiples, realizados según el modo parabólico, pertenecen al sentido literal del enunciado, tal como el enunciador pensaba.

Igualmente, hablaremos de simple sentido literal para el alegorismo litúrgico, que puede ser también alegorismo no de palabras sino de gestos y colores o imágenes, porque también en ese caso el legislador del rito pretende decir algo preciso a través de una parábola, y no hay que buscar, en las expresiones que formula o prescribe, un sentido secreto que escapa a su intención.

Si el precepto ceremonial como aparece en la antigua ley tenía sentido espiritual, en el momento en el que se introduce en la liturgia cristiana, adopta puro y simple valor parabólico.

Al llevar a cabo esta singular operación retórica, Tomás sancionaba, de hecho —a la luz del nuevo naturalismo hilemórfico —, el fin del universo de los bestiarios y de las enciclopedias, la visión fabulosa del alegorismo universal. Y este era el objetivo principal de su discurso, respecto del cual las observaciones sobre la poesía parecen bastante parentéticas.

Con esta discusión tomista, la naturaleza ha perdido sus características parlantes y surreales. Ya no es una selva de símbolos, el cosmos de la Alta Edad Media ha cedido el lugar a un universo natural. Antes las cosas valían no por lo que eran, sino por lo que significaban: en cierto punto, en cambio, se advierte que la creación divina no consiste en una organización de signos, sino en una producción de formas. Incluso el arte figurativo gótico —que aun así representa una de las cimas de la sensibilidad alegórica— se resiente de este nuevo clima. Junto a las grandes ideaciones simbólicas encontramos pequeñas complacencias figurativas que revelan un fresco sentimiento de la naturaleza y una atenta observación de las cosas. Nadie había observado nunca verdaderamente un racimo de uvas, porque el racimo era ante todo su significado místico: ahora en los capiteles se observan sarmientos, pámpanos, hojas, flores, en los pórticos aparecen descripciones analíticas de los gestos cotidianos, de los

trabajos del campo y de los oficios. Las figuras alegóricas mismas son a un tiempo representaciones realistas plenas ya de una vida propia, aunque estén más cercanas a un ideal típico de humanidad que no a la última determinación psicológica (cf. Focillon 1947, p. 219; trad. cast. p. 196; Mâle 1931, II).

Precedido por el interés por la naturaleza del siglo XII, el siglo siguiente, a través de la aceptación del aristotelismo, fija su atención sobre la forma concreta de las cosas. Lo que sobrevive del alegorismo universal degenera en vertiginosas series de correspondencias numéricas que elevan a potencia la simbólica del *homo quadratus*. En el siglo XV, Alano de Rupe, multiplicando los diez mandamientos por las quince virtudes, obtiene las ciento cincuenta *habitudines morales*. Pero desde hacía tres siglos, escultores y miniaturistas vagaban por los bosques en primavera para descubrir el ritmo vivo de las cosas de la naturaleza y un día Roger Bacon afirmará que no es necesaria la sangre del chivo para romper el diamante.

¿La prueba? «Lo he visto con mis ojos».

Nace una nueva forma de considerar la esteticidad de las cosas. Asistimos al nacimiento de una estética del organismo concreto, no tanto por acto de consciente fundación, como porque se desarrolla en toda su complejidad una filosofía de la sustancia concretamente existente (cf. Gilson 1944, pp. 326-343).

7
PSICOLOGÍA Y GNOSEOLOGÍA DE LA VISIÓN ESTÉTICA

7.1. *Sujeto y objeto*

La atención hacia los aspectos concretos de las cosas va acompañada, sobre todo en el siglo XIII, por atentos estudios físico-fisiológicos sobre la psicología de la visión, lo que lleva aparejado el problema de una polaridad ínsita al acto de la fruición estética. La cosa bella requiere ser vista como tal y el producto artístico está hecho en orden a una visión: presupone la experiencia visual subjetiva de un espectador potencial.

De esta polaridad había sido consciente, desde la Antigüedad, el mismo Platón.

> Si [los pintores] reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas... la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a la una la vemos de lejos y a la otra de cerca... [Los artistas] se despreocupan de la verdad y de las proporciones reales y confieren a sus imágenes las que parecen ser bellas.
>
> (*Sofista*, 235 e - 236 a; trad. de N. L. Cordero, Gredos, Madrid, 1988)

Era el problema que la tradición atribuía a Fidias, autor de una Atena cuya parte inferior, demasiado corta si se veía de cerca, resultaba de dimensiones correctas si se la observaba de abajo arriba, una vez colocada por encima del nivel del ojo. Vitrubio, a este propósito, había hecho una distinción entre *simetría* y *euritmia*. La *eurhytmia* era para él una *venusta species commodusque aspectus*, una belleza que aparece como tal porque es adecuada a las exigencias del ojo. La euritmia se presenta, pues, an-

te todo como regla de proporción técnica, intención orientada al aspecto, en oposición a la proporción puramente objetiva de las cosas de naturaleza. La toma de conciencia de esta exigencia no es propia sólo del Renacimiento, aunque sólo en el siglo XV se desarrolle la teoría de la perspectiva; y no es del todo aceptable la observación de Panofsky (1955; trad. cast. p. 110) de que en la Edad Media se creía que el sujeto y el objeto «se encontraban inmersos en una más elevada unidad». Las estatuas de la galería de los Reyes, en la catedral de Amiens, estaban construidas para que se las viera a treinta metros del suelo: el ojo de las figuras se aleja mucho de la raíz de la nariz, los cabellos están tratados por grandes masas. En Reims, las estatuas de los pináculos tienen los brazos demasiado cortos, el cuello demasiado largo, los hombros bajos, las piernas breves. Las exigencias de una proporción objetiva están sometidas a exigencias ópticas (Focillon 1947; trad. cast. p. 198). La práctica artística conocía, pues, el problema de la subjetividad de la fruición y lo resolvía a su manera.

7.2. *La emoción estética*

Visto del lado de los filósofos, el problema es mucho más abstracto y, a primera vista, desprovisto de conexiones con lo que nos interesa. Pero en realidad, el núcleo de las teorías que examinaremos está constituido precisamente por el problema de una relación entre sujeto y objeto. La alusión a una proporción de la cosa bella con las exigencias psicológicas de quien disfruta de ella la encontramos ya, como hemos visto, en Boecio. Antes todavía, Agustín se había detenido repetidamente sobre las correspondencias fisio-psicológicas, como sucede en el análisis del ritmo. Siempre Agustín, además, en el *De ordine*, atribuía valor estético sólo a las sensaciones visuales y a los valores morales (para el oído y los sentidos inferiores no se produce *pulchritudo* sino *suavitas*) planteando así la cuestión de los actos *maxime cognoscitivi*, que encontrará sistematización en santo Tomás, donde se definen como tales la vista y el oído.

La psicología victorina concebía el gozo experimentado al percibir la armonía sensible como una prolongación natural del gozo físico, base de la vida afectiva del hombre, fundada en la realidad ontológica de una correspondencia entre estructura del alma y realidad material. Por eso las posiciones de los Victorinos se han considerado cercanas a la posición de los teóricos modernos de la *Einfühlung*, es decir, de la empatía, de un sentir por identificación con el objeto (cf. Bruyne 1946, II, p. 224; trad. cast. II, p. 235). Para Ricardo de San Víctor, la *contemplatio* (que puede tener también naturaleza estética) es *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, una mirada libre de la mente hacia las maravillas de la sabiduría, acompañada de una suspensión de la admiración (*Benjamin ma-*

jor, PL 196, cols. 66-68). En el momento estático, el alma está dilatada, elevada por la belleza que percibe, perdida toda en el objeto.

De forma más comedida, san Buenaventura observa cómo la aprehensión del mundo sensible se lleva a cabo según cierta proporcionalidad y cómo al deleite concurren tanto el sujeto como el objeto deleitoso. La proporción

> *sic dicitur suavitas, cum virtus agens, non improportionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur...*

> así se dice suavidad, pues entonces la potencia activa no excede improporcionalmente la potencia receptiva, sufriendo el sentido en lo extremado y deleitándose en lo moderado...
>
> (*Itinerarium* II, 5; trad. cast. I, p. 581)

puesto que:

> *Ad delectationemenim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.*

> Al deleite contribuyen lo deleitable y su unión con lo que es deleitado.
>
> (*Sent.*, I, 3, 2, ed. Quaracchi I, p. 29)

En esta relación se establece una corriente de amor; y al límite, el más grande de los deleites, procedente de la máxima conciencia de una relación de polaridad y proporcionalidad, se realiza no en la contemplación de las formas sensibles, sino en el

amor, donde tanto el sujeto como el objeto son consciente y activamente amantes.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

Esta pasión amorosa es la más noble de todas porque es la que más participa de la generosidad... Por ello, de todo lo creado, nada debe considerarse más gozoso que el amor recíproco: sin amor no hay gozo.

(*Sent.*, 10, 1, 2, ed. Quaracchi I, pp. 158-159)

Esta concepción afectivista de la contemplación (que en estos textos aparece de refilón, como corolario de una gnoseología de la visión mística) se encuentra tratada más específicamente en Guillermo de Auvergne y en lo que se ha denominado su *emocionalismo*. Aquí se ponen en especial relieve el aspecto subjetivo de la contemplación estética y la función del goce como constitutivo de belleza. Hay en lo bello una cualidad objetiva, pero el signo de tal cualidad es el consenso de nuestra vista.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

> Decimos en efecto que resulta bello a la vista lo que por naturaleza agrada y deleita a quien lo mira... y si queremos conocer la belleza visible, encomendémonos al sentido exterior de la vista... La belleza o la elegancia que nuestra vista o nuestra mirada interior aprueba y en la que se complace.
>
> (*Tractatus de bono et malo*, en Pouillon 1946, pp. 315-316)

En todas las definiciones de Guillermo aparecen términos que implican una actitud cognoscitiva (*spectare, intueri, aspicere*) y un elemento afectivo (*placere, delectare*). En conformidad con su doctrina del alma (que obraría indivisa en cada una de sus dos operaciones, cognoscitiva y afectiva), para Guillermo basta con que un objeto se presente a un sujeto exhibiendo determinadas cualidades para provocar un sentimiento de deleite compenetrado de amor (*affectio*), que es al mismo tiempo conocimiento de lo bello y aspiración a este (cf. Bruyne 1946, III, pp. 80-82; trad. cast. III, pp. 84-85).

7.3. *Psicología de la visión*

Todas estas teorías filosóficas se desarrollan en un nivel de generalidad alejado de una investigación sobre los mecanismos psicológicos de la visión, como sucede, en cambio, en los textos elaborados en la estela de Alhacén. En el *Liber de intelligentiis* (ya atribuido a Witelo y ahora adscrito a un Adam Pulchrae Mulieris) el mecanismo de la visión se explica sobre la línea del fenómeno físico del reflejo: el objeto luminoso emana unos rayos y produce su imagen en un espejo.

El objeto es fuerza activa productora de reflejos, el espejo una potencia pasiva apta para recibirlos. En la conciencia humana existe, además, una adaptación de la potencia a la fuerza activa, adaptación que se vuelve consciente en forma de placer (*delectatio maxima* si el objeto es una realidad luminosa que se reúne con la naturaleza luminosa que se halla en nosotros). El placer está basado en la proporción existente entre las cosas, entre el ánimo y el mundo, en el amor metafísico que mantiene unido lo real.

En el *De perspectiva* de Witelo la relación sujeto-objeto se analiza más a fondo, de suerte que resulta una interesante concepción interactiva del conocimiento.[29] Witelo distingue dos tipos de percepción de las formas visibles: una *comprehensio formarum visibilium… per solam intuitionem*, y una *per intuitionem cum scientia praecedente*, esto es, una comprensión de las formas visibles que se da por medio de la sola intuición, y otra que se da por medio de la intuición precedida por el conocimiento. La primera percepción es aquella con la que captamos las luces y los colores; pero existen, además, las realidades más complejas que la vista comprende no simplemente por sí misma, sino con

la concurrencia de otros actos del alma. A la pura intuición de los aspectos visibles se integra un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (un acto de razonamiento que compara entre sí las diferentes formas percibidas). Sólo después de este diálogo con los aspectos percibidos se obtiene un determinado conocimiento de la cosa que implica también su visión conceptual. A la pura sensación visual se añaden memoria, imaginación y razón, y aun así, la síntesis es rápida y casi instantánea. Ahora bien, la percepción de las realidades estéticas pertenece al segundo tipo e implica una interacción fulmínea pero compleja entre la multiplicidad de los aspectos objetivos que se ofrecen a la visión y la actividad del sujeto que compara y relaciona:

> *Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.*

> Las formas no son bellas como no sea a causa de los aspectos particulares y de su recíproca unión... De la unión de una pluralidad de aspectos de las formas visibles y no sólo de los aspectos (particulares) visibles nace la belleza de la visión.

Planteadas tales premisas, Witelo intenta determinar las condiciones objetivas, los *aspectos* por los cuales las formas visuales resultan agradables. Hay aspectos sencillos, como la *magnitudo* (la luna es más bella que las estrellas), la *figura* (el contorno, el dibujo de la forma), la continuidad (como sucede en una extensión verdeante), la discontinuidad (la multitud de los astros o muchos cirios encendidos), la rugosidad o la *planities* del cuerpo

herido por la luz, la sombra que atenúa las manchas luminosas demasiado vivas y provoca un sostenido difuminarse de los colores, como en la cola del pavo real. Y hay aspectos complejos, donde a lo agradable del color se le une el juego de las proporciones, de suerte que diferentes aspectos relacionados adquieren una nueva y más sensible belleza.

Witelo enuncia, además, dos principios extremadamente interesantes. Ante todo, el de cierta relatividad del gusto según los diferentes tiempos y países, por lo que todo aspecto visible realiza un tipo de *convenientia* que, sin embargo, nunca es el mismo porque, así como cambian las costumbres, cada uno tiene el propio sentido estético (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). En segundo lugar, Witelo valoriza el enfoque subjetivo como medio de exacta valoración y disfrute estético de los objetos sensibles: hay aspectos que han de verse de lejos porque tienen, por ejemplo, manchas desagradables; otros de cerca, como las miniaturas, para poder notar todos los matices, todas las *intentiones subtiles*, la *lineatio decens*, la *ordinatio partium venusta*.

Distancia y proximidad (*remotio et approximatio*) son, pues, factores esenciales de una correcta visión estética, así como es importante el eje de visión, por el que los mismos objetos parecen diferentes si se los mira *ex obliquo*.

7.4. *La visión estética en santo Tomás*

No es cuestión de subrayar la importancia y trascendencia de tales afirmaciones: en la estela de esas investigaciones podremos entender mejor los textos de santo Tomás que —aunque no son articulados y analíticos como los examinados— reflejan sin duda la misma atmósfera. La obra de Witelo es de 1270, la *Summa theologiae* se empieza en 1266 y se termina en 1273: las dos indagaciones se mueven en el mismo período en torno a problemas análogos y con un nivel igual de actualización.

Tomás se ocupa de la visión subjetiva de lo bello al retomar las nociones estéticas que le había propuesto Alberto Magno. Recordemos cómo este último, al hablar de una resplandecencia de la forma sustancial sobre las partes proporcionadas de la materia, entendía esta *resplendentia* en sentido rigurosamente objetivo, como esplendor ontológico, subsistente *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *ratio* propia de lo bello consiste en este esplendor del principio organizante sobre la multiplicidad organizada. Santo Tomás, al aceptar implícitamente la adscripción de lo bello a las propiedades trascendentales,[30] elabora, sin embargo, una definición que supera por novedad a la de su maestro. Después de haber afirmado la identidad y la diferencia entre *pulchrum* y *bonum*, santo Tomás especifica:

> *Nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi*

similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

El bien propiamente se refiere al apetito, ya que bueno es lo que todas las cosas apetecen, y, por tanto, debido a que apetito es un modo de movimiento hacia las cosas, tiene razón de fin. En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento. Si, pues, el conocimiento se realiza por asimilación, y la semejanza se basa en la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.

(S. *Th.* I, 5, 4 ad 1; trad. cast. I, p. 378)

Este texto muy importante nos aclara una serie de puntos fundamentales: bello y bien en un mismo sujeto son una misma realidad puesto que ambos se fundan sobre la forma (y es ya la posición aceptada también por otros); pero el bien hace que la forma sea objeto de apetito, deseo de realización o de posesión de la forma deseada en cuanto positiva; lo bello, en cambio, pone la forma en relación con el puro conocimiento. Son bellas las cosas que *visa placent*.

Visa está en lugar de «aprehendidas», no sólo «vistas», sino «percibidas» en plena conciencia. La *visio* es una *apprehensio*, una cognición: lo bello es *id cujus apprehensio placet*, aquello cuyo conocimiento produce placer. La *visio* es conocimiento por-

que atañe a la causa formal: no es vista de aspectos sensibles, sino percepción de más aspectos organizados según el dibujo inmanente de una forma sustancial. Comprensión intelectual y conceptual, por consiguiente. Que con el término «*visio*» santo Tomás se refiriera también a este tipo de conocimiento, nos lo confirman en diferentes momentos varios textos (por ejemplo, *S. Th.* I, 67, 1; III, 77, 5 ad 3). Lo que especifica lo bello es, pues, su relacionarse con una mirada cognoscente por la cual la cosa resulta bella. Y lo que postula el asentimiento del sujeto y el consiguiente deleite son las características objetivas de la cosa.

> *Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.*

> Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero, la integridad o perfección: lo inacabado es por ello feo; segundo, la debida proporción y armonía, y, por último, la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello.
>
> (*S. Th.* I, 39, 8; trad. cast. II-III, pp. 309-310)

Estas características bien conocidas, tomadas de toda una tradición, son aquello en lo que *consiste* lo bello. Pero la *ratio* propia de lo bello es esta referencia a la vis *cognoscitiva*, a la *visio*; y el deleite que le sucede, el *placet*, es igual de esencial en orden a una determinación de la belleza.

Está claro que lo que provoca el placer es la objetiva potencialidad estética y el placer no es lo que define o incluso determina

la belleza de una cosa. No puede decirse que este problema no existe: aparece ya en Agustín, el cual se pregunta si las cosas son bellas porque deleitan o deleitan porque son bellas; y concluye por la segunda hipótesis (*De vera religione* 32, 19). Pero en una doctrina que establezca el primado de la voluntad, el acto de adhesión deleitosa puede ser perfectamente un libre acto de efusión dada a la cosa y no determinada por ella. Así, por ejemplo, sucederá en Duns Escoto para el cual (dado que la voluntad puede querer el propio acto tanto como el intelecto comprende el propio) la visión estética es una facultad libre en cuanto que sus actos están sometidos al imperio de la voluntad; en efecto, esta no aprehende mejor lo que es bellísimo con respecto a lo que es menos bello (cf. Bruyne 1946, III, p. 366; trad. cast. III, p. 384). Para una doctrina, en cambio, que establece el primado de la inteligencia —como es el caso del tomismo— está clara la determinación de las características objetivas de lo bello sobre la visión disfrutante. Pero el hecho de que las características sean enfocadas por una *visio*, es decir, sean *conocidas por alguien* (al contrario de lo que dice Alberto Magno), cambia bastante el modo en el que debemos considerar la naturaleza objetiva de la cosa bella y de las propiedades que la hacen tal.

Volviendo a la *visio*, observaremos aún cómo esta es un conocimiento desinteresado, que no tiene nada que ver con la honda fruición del amor místico, ni con la simple reacción sensual ante el estímulo sensible; y ni siquiera con la asimilación empática con el objeto que nos resultaba característica de la psicología victorina. Se trata, más bien, de un conocimiento de orden intelectual, como se ha dicho, que produce un deleite fundado sobre el desinterés por la cosa percibida: *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, la belleza implica el aquietarse del apetito sólo con verla o conocerla (*S. Th.* III, 27, 1 ad 3). La fruición estética no apunta a poseer la co-

sa, sino que se aplaca en el considerarla, en el percibir las características de proporción, integridad y claridad. Tanto que los sentidos que más atañen a la percepción de lo bello son los *maxime cognoscitivi* como la vista y el oído, y llamamos bellas a las imágenes y a los sonidos, no a los sabores y a los olores (*ibidem*).

Aún, esta *visio* no puede interpretarse como una intuición en el sentido contemporáneo del término; y ni siquiera, como han hecho algunos, como «intuición intelectual». Estas dos actitudes cognoscitivas no están contempladas por la gnoseología tomista. Si intuición significa aprehender la forma «en lo sensible y por lo sensible», antes de cualquier abstracción,[31] todo ello no es posible en el ámbito de una gnoseología que considera la abstracción, la *simplex apprehensio*, como el primer acto cognoscitivo que plasma la especie inteligible en el intelecto posible para formar el concepto (*S. Th.* I, 84; I, 85, 1-3; cf. Roland-Gosselin 1930). La inteligencia no conoce lo sensible singular, y sólo *después* de la abstracción, en la *reflexio ad phantasmata*, conoce indirectamente la cosa sensible (*S. Th.* I, 86, 1). La inteligencia humana para santo Tomás es discursiva, y la *visio* estética tiene las mismas características del acto compuesto y del acercamiento complejo al objeto. La intuición sensible nos pone en contacto con un aspecto de la realidad individual, pero el conjunto de las condiciones concomitantes que determinan esa realidad, como el lugar, el tiempo o la existencia misma, no se perciben intuitivamente, sino que requieren ese trabajo discursivo que es el acto de juicio. El conocimiento estético tiene, para santo Tomás, la misma complejidad que el conocimiento intelectual porque se refiere al mismo objeto: la realidad sustancial.

8

SANTO TOMÁS Y LA ESTÉTICA DEL ORGANISMO

8.1. *Forma y sustancia*

A propósito de santo Tomás hablamos de estética del organismo, en vez de estética de la forma, por una razón precisa. Cuando Alberto Magno nos habla de la *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*, alude, evidentemente, a la forma aristotélica que lleva al acto las potencialidades de la materia y se compone con ella en *sínolo*, es decir, en sustancia. Y ve la belleza como el irradiarse de esta idea organizante sobre la materia guiada a unidad. En santo Tomás, en cambio, la manera en la que, a la luz de todo el sistema, pueden interpretarse los conceptos de *claritas, integritas* y *proportio* induce a concluir que, cuando él habla de forma a propósito de lo *pulchrum*, piensa no tanto en la forma sustancial como en la sustancia toda, el organismo en cuanto síntesis concreta de materia y forma.

El uso del término *forma* para indicar la sustancia no es infrecuente en el Aquinate. *Forma* puede entenderse en sentido superficial como *morphé*, y es entonces la *figura*, una cualidad de la cuarta especie, la delimitación cuantitativa de un cuerpo, su contorno tridimensional (*S. Th.* III, 110, 3 ob. 3). *Forma* es la forma sustancial que, atención, adquiere existencia sólo incorporándose en una materia y saliendo, así, de su abstracción esencial. Y *forma* es, por último, en varios pasajes, la *essentia*, es decir, la sustancia vista como pasible de comprensión y definición.

Pensar las cosas en términos de lo concreto sustancial es característico de la metafísica de santo Tomás. Ver en las cosas ante todo la forma sustancial es posición correctamente aristotélica, aunque siga resintiéndose de costumbres mentales platón-

nicas, tendentes a determinar en lo sensible (cuando no contra lo sensible) la *idea*. En ese caso, la dialéctica entre idea y realidad se presenta como dialéctica entre la cosa y su esencia: ante el *id quod est*, ante el *ens*, ante lo que existe, se perfila el *quo est*, su razón esencial. Es ya una visión mucho más crítica que la del simbolista que, ante la cosa, ve ante todo (o solamente) su significado místico. Pero también en una ontología de las esencias está presente siempre, aunque de forma subterránea, esta tentación idealista, junto a la persuasión de que es más importante que una cosa tenga definibilidad que no el hecho de la cosa *sea* concretamente. Ahora bien, la peculiaridad de la ontología tomista ante las posiciones previas está precisamente en esto: en el proponerse como *ontología existencial*, para la cual lo fundamental es el *ipsum esse*, el acto concreto de existencia. A la composición entre forma y materia se superpone de modo constitutivo y determinante la composición entre esencia y existencia. El *quo est* no explica el *ens*: la forma más la materia todavía no son nada. Pero cuando, en virtud de la participación divina, forma y materia se unen en un acto de existencia, sólo entonces se establece una relación entre organizante y organizado. En este punto, lo que cuenta verdaderamente es el organismo entero en cuanto vivo, la sustancia cuyo acto propio es el *ipsum esse* (*Contra Gentiles* II, 54). El ser ya no es una simple determinación accidental de la esencia, como para Avicena, sino aquello que hace posible y efectiva la esencia misma; y aquello de lo que constituye la esencia, es decir, la sustancia.

Los nexos entre forma y sustancia son tan profundos, la una no pudiendo subsistir sin la otra, que, para santo Tomás, mencionar la primera implica la segunda, a menos que no intervenga una distinción lógica. Una esencia, entonces, una *quidditas*, como forma vista en su vivo informarse, expresa ante todo la intensidad de un acto de existir.[32] Justamente se ha observado la

conexión de esta ontología con todo un desarrollo de la cultura y de las relaciones sociales: «lo orgánico y lo vivo, que desde el final del mundo antiguo habían perdido su sentido y su valor, vuelven de nuevo a ser apreciados, y las cosas singulares de la realidad empírica no necesitan ya una legitimación ultramundana y sobrenatural para convertirse en objeto de representación artística... El Dios presente y activo en todos los órdenes de la naturaleza corresponde a la actitud de un mundo más liberal, que no excluye completamente ya la posibilidad de ascenso en la escala social» (Hauser 1953; trad. cast. I, pp. 268-269).

8.2. «*Proportio*» e «*integritas*»

Si examinamos ahora, a la luz de este concepto de organismo vivo, las diversas observaciones que santo Tomás hace a propósito de los tres criterios de lo bello, *integritas, proportio* y *claritas*, nos damos cuenta de que sólo como características de una sustancia concreta (y no de la simple forma sustancial) estos criterios adquieren todo su significado. Una serie de ejemplos nos la ofrecen las múltiples acepciones que puede tener la *proportio*.

Uno de los modos sustanciales en los que se manifiesta es, en primer lugar, la conveniencia de la materia a la forma, la adaptación de una simple potencialidad al principio legalizante:

> *Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata: quia proprius actus in propria materia fit.*
>
> Ahora bien, la forma y la materia deben estar siempre proporcionadas entre sí y como naturalmente adaptadas, porque el acto propio en su propia materia tiene lugar.
>
> (*Contra Gentiles* II, 81; trad. cast. p. 659)

En el comentario al *De anima* se subraya cómo la proportio no es un simple atributo de la forma sustancial, sino la relación misma entre materia y forma, hasta tal punto que, de faltar la disposición de la materia a la forma, la forma misma desaparece

(*Sentencia libri de anima* I, 9, p. 46 b). Es esta la típica proporción capaz de interesar a quien mira estéticamente la cosa, apreciando su congruo organizarse.

A esta relación se le superpone otra, más metafísicamente profunda, y estéticamente impalpable; la relación de la esencia con la existencia, proporción que no se ofrece tanto a la visión estética como, más bien, funda la posibilidad misma confiriendo materialidad a la cosa (*Contra Gentiles* II, 53). Las otras formas de proporción se derivarán como efectos fenoménicos de esta proporción metafísica, y responderán más inmediatamente a las exigencias de esteticidad del hombre. Santo Tomás recuerda, ante todo, la normal proporción sensible y cuantitativa, como puede ser la de una estatua o una melodía:

> *Homo autem delectatur, secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.*
>
> El hombre, en cambio, puede experimentar... las sensaciones agradables que cada sentido percibe en su objeto... por ejemplo, el placer de escuchar una composición armónica.
>
> (*S. Th.* II-II, 141, 4 ad 3; trad. cast. x, pp. 28-29)

Está, luego, la proporción como conveniencia puramente pensable de actos morales o discursos racionales, esa belleza inteligible particularmente apreciada por los medievales:

> *Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis, sive actio eius, sit bene proportionata secundum*

spiritualem rationis claritatem.

> La belleza espiritual consiste en que la conversación y las obras estén proporcionadas a la claridad espiritual.
>
> (*S. Th.* II-II, 145, 2; trad. cast. x, p. 82)

Santo Tomás menciona a continuación una proporción psicológica como conveniencia de las cosas a las capacidades de fruición del sujeto; derivación de las teorías boecianas y agustinianas, y, en definitiva, contribución al problema de una relación entre cognoscente y conocido. Ante la regularidad objetiva de los fenómenos percibidos, el sentido revela una tal connaturalidad con la proporción disfrutada que puede ser considerado él mismo una proporción (*S. Th.* I, 5, 4, ad 1; *Sentencia libri de anima* III, 2, p. 212).

Por el lado objetivo, la proporción se realizará en infinitos niveles hasta alcanzar las proporciones cósmicas del todo, realizando el Universo como orden. Al exponer esta visión, santo Tomás vuelve a proponer, en el fondo, teorías cosmológicas ya encontradas, pero las páginas en las que se extiende sobre esta descripción del orden cósmico no carecen de un brío personal y de cierta originalidad de tono.[33]

Pero hay todavía un tipo de proporción que constituye uno de los goznes de la concepción estética del Aquinate y una de las constantes de la estética medieval: es la proporción que se actúa ya sea como adecuación de la cosa a sí misma, ya sea como adecuación de la cosa a la propia función. La adecuación de la cosa a sí misma, a las exigencias de su especie y a su deber ser individual es la que la Escolástica llama *perfectio prima*:

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...

Es evidente, en cambio, que en todos los seres naturales existe un límite cierto y una proporción determinada de magnitud y de aumento...

(*Sentencia libri de anima* II, 8, p. 101 b)

Hay hombres de varias tallas y proporciones; sin embargo, más allá de cierto límite y más acá del mismo ya no se da naturaleza humana verdadera, sino sólo aberración. Esta forma de perfección puede reconducirse al otro criterio de la belleza, la *integritas*, que debe entenderse, precisamente, como la presencia en un todo orgánico, de todas las partes que concurren a definirlo como tal (*S. Th.* I, 73, 1). Un cuerpo humano es deforme si carece de uno de sus miembros y llamamos feos a los mutilados porque les falta la proporción de las partes con respecto al todo (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) (I *Sent.* 44, 3, 12, 1). Principios de estética orgánica en el verdadero sentido de la palabra, y no desprovistos de interés para una fenomenología de la forma artística como hoy la concebiríamos: aunque, precisamente a propósito del arte, el concepto de *perfectio prima* en santo Tomás se presenta con una acepción bastante limitada: la obra se considera acabada si se amolda a la idea presente en la mente del artífice.[34]

La *perfectio prima*, al realizarse, permite a la cosa adecuarse a la propia finalidad, dando lugar así a la *perfectio secunda* (*S. Th.* I, 73, 1). La perfección formal de la cosa le permite a esta obrar según la propia finalidad; pero es verdad también que la *perfectio secunda* constituye una regla para la *perfectio prima*, porque una cosa para ser perfecta debe organizarse precisamente según las

exigencias de su función: *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, el fin es anterior a lo eficiente... ya que la acción de lo eficiente no se cumple sino por medio del fin (*De principiis naturae*, 4; trad. cast. p. 42). Por este motivo una obra de arte (la obra del *ars*, de la técnica en sentido lato) es bella si es funcional, si su forma es idónea a la finalidad:

> *Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*
>
> Ahora bien, todo artífice se propone dar a su obra la disposición más conveniente, no en general, sino en orden a un fin.
>
> (*S. Th.* I, 91, 3; trad. cast. III 2.º, pp. 543-544)

Un artista que construyera una sierra de cristal, a pesar del hermoso efecto obtenido, haría sustancialmente una obra fea porque el objeto no respondería ya a su función y no serviría *ad secandum*. El cuerpo humano es bello porque está estructurado según una conveniente distribución de las partes:

> *Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*
>
> Decimos, por lo tanto, que Dios hizo el cuerpo humano en la mejor disposición en conformidad con tal forma y operaciones.
>
> (*ibidem*)

Hay en el organismo del hombre un orden complejo de relaciones entre las fuerzas del alma y las del cuerpo, entre las potencias inferiores y las superiores, de suerte que cada característica de nuestro organismo tiene una razón y una conveniencia precisa. Es por razones funcionales por lo que el hombre (salvo una capacidad táctil superior) tiene los sentidos externos poco desarrollados en comparación con los otros animales: por ejemplo, el olfato es débil porque necesita de sequedad, mientras que la presencia de un cerebro más grande que en todas las demás criaturas conlleva una gran humedad (necesaria para templar el calor emanado por el corazón). Por eso el hombre está desprovisto de plumas, cuernos y garras, porque estos atributos se deben al elemento terrestre, preponderante en los animales, mientras que en el hombre los varios elementos se equilibran. En compensación, el hombre está dotado de manos, *organum organorum*, que colman cualquier otra deficiencia. Por último, el hombre es bello por su estatura erecta; ha sido concebido así de modo que una posición inclinada de la cabeza no interfiera con la operación de las fuerzas sensitivas internas, que tienen en el cerebro su centro de intercambio; y además, para que las manos, no debiendo servir como órganos de locomoción, queden libres para sus finalidades; por último, para impedir que la lengua se endurezca y sea inhábil a la palabra, como sucedería si el hombre tuviera que asir la comida con la boca. En virtud de estas razones, la estatura del hombre es erguida para que nosotros podamos, a través del nobilísimo sentido de la vista, *libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena*, conocer libremente por doquier las cosas sensibles, tanto celestes como terrestres. Por ello sólo el hombre es capaz de gozar de la belleza de las cosas sensibles por el solo placer de aquella: *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (*S. Th.* I, 91). Como se ve, en esta descripción del cuerpo humano, valor

estético y valor funcional forman un uno, y los principios mismos de la ciencia de la época se remiten a razones de belleza.

Todas estas nociones sobre la funcionalidad de lo bello dan forma sistemática a la persuasión de toda la época medieval, que tiende a la identificación entre *pulchrum* y *utile*, como un corolario de la ecuación *pulchrum* y *bonum*. Identificación que resulta, como exigencia fundamental, de numerosos fenómenos de vida, incluso cuando los teóricos intentan distinguir los dos valores. La resistencia a distinguir esteticidad y funcionalidad lleva a una introducción de lo estético en cada operación de la vida; y tanto se somete lo bello a lo bueno o a lo útil como lo útil o lo bueno se someten a lo bello. Cuando el hombre contemporáneo advierte un contraste entre arte y moral, ello sucede porque se encuentra en la situación de tener que conciliar un concepto moderno de esteticidad con un concepto de esteticidad que sigue siendo el clásico. Para el medieval una cosa es fea si no se introduce en una jerarquía de fines centrados en el hombre y en su destino sobrenatural. Ahora bien, una cosa no se introduce en una jerarquía de los fines si es fea, puesto que la deformidad que manifiesta se origina, evidentemente, en alguna imperfección de estructura que la hace inadecuada a su propio objetivo.

Esto significa, sin duda, ser absolutamente incapaz de advertir el sentido de placer estético que también puede darnos lo que discrepa del ideal estético que se considera válido. Y a la recíproca, significa justificar éticamente, siempre que sea posible, lo que resulta estéticamente agradable. En la práctica, la Edad Media no manifiesta jamás un ejercicio equilibrado y perfecto de esta sensibilidad: por un lado, tenemos a san Bernardo que advierte lo agradable de los monstruos en los capiteles, pero lo rechaza por exceso de rigorismo; por el otro, a ciertos *carmina* goliárdicos, o incluso a Aucassin que prefiere irse al infierno

donde se reunirá con su bella Nicolette, en vez de ir a un paraíso poblado por viejos aburridos. Pero no es que san Bernardo sea más medieval que los autores de los *Carmina Burana*. Ante este desdibujarse del modelo ideal, la filosofía de la *perfectio prima* y de la *perfectio secunda* expresa un *optimum* que, en el propio ámbito de valores, la Edad Media acaricia continuamente. La posición tomista es demasiado impecable para encontrar una correspondencia especular en concretos actos de gusto y de juicio, pero, de todas maneras, expresa en el plano deontológico las coordenadas fundamentales de una civilización y de un modo de ser.

Con las garantías que su posición le otorga, santo Tomás puede afirmar, entonces, incluso cierta autonomía del hecho artístico:

> *Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit.*
>
> Pues el elogio de un artista en cuanto tal no depende de la voluntad que pone en la obra, sino de la cualidad de esta.
>
> (*S. Th.* I-II, 57, 3; trad. cast. V, p. 224)

La intención moral no cuenta y lo importante es que la obra esté bien hecha, pero la obra está bien hecha si es positiva en todos sus aspectos. El artista puede construir una casa con intenciones perversas y, sin embargo, nada impide que la casa sea perfecta estéticamente, y fundamentalmente buena si responde a su función. Puede esculpir con las mejores intenciones del mundo una estatua inmodesta, capaz de turbar el ritmo moral de la vida humana, y entonces el Príncipe debe desterrar la obra de la Ciudad, porque la Ciudad se funda sobre un orgánico in-

tegrarse de fines y no tolera atentados a la propia *integritas* (*S. Th.* I-II, 169, 2 ad 4).

8.3. «*Claritas*»

Todas estas observaciones se fundan, como se ha visto, sobre el principio que el valor estético reside en el organismo concreto en toda su complejidad de relaciones. En ese contexto, también la característica de la *claritas*, del esplendor, de la luz, adquiere en santo Tomás un significado radicalmente diferente del que tenía, por ejemplo, para los neoplatónicos. La luz de los neoplatónicos baja de lo alto y se difunde creativamente en las cosas, o incluso se constituye y solidifica en cosas. La *claritas* de santo Tomás, en cambio, *sube desde abajo*, desde lo íntimo de la cosa, como automanifestación de la forma organizante. La misma luz física es una cualidad activa que deriva de la forma sustancial del sol, *consequens formam substantialem solis* (*S. Th.* I, 67, 3). La *claritas* de los cuerpos beatos es la luminosidad misma del alma en gloria que redunda en el aspecto corpóreo (*S. Th.*, *Supplementum* 85); la *claritas* en el cuerpo de Cristo transfigurado *redundat ab anima* (*S. Th.* III, 45, 2); color y luminosidad de los cuerpos serán, por lo tanto, consecuencias del recto estructurarse de un organismo según exigencias naturales.

En el nivel ontológico, la *claritas* es la verdadera capacidad expresiva del organismo; y —como se ha dicho— la radiactividad del elemento formal. Un organismo percibido y aprehendido se declara como tal y la inteligencia lo disfruta por la belleza de su legalidad. Por consiguiente, no se trata de una expresividad ontológica subsistente *etiamsi a nullo cognoscatur*: es manifestatividad que se realiza ante una *visio* que enfoca, ante una mirada que fija desinteresadamente la cosa *sub ratione causae formalis*. La cosa está ontológicamente dispuesta para ser juzgada bella, pero para ser predicada tal, es necesario que el que dis-

fruta, realizando la proporción entre cognoscente y conocido, y captando todas las conveniencias del organismo cabal, goce plena y libremente del resplandecer ante sus ojos de toda esa perfección. La *claritas* es ontológicamente claridad en sí y se convierte en claridad para nosotros, claridad estética, cuando una visión se especifica en ella.

Por consiguiente, la *visio* estética para santo Tomás *es un acto de juicio* que implica composición y división, la afirmación de una relación entre las partes y el todo, la aprehensión de la docilidad de la materia hacia la forma, la conciencia de los fines y de la medida de su idoneidad.[35] La visión estética no es intuición simultánea, sino *discurso* sobre la cosa. El dinamismo del acto del juicio corresponde al dinamismo del acto de existencia organizada que la visión capta. Por eso, santo Tomás afirma:

> *Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa...*
>
> El apetito se agota en el bien y en la paz, y en lo bello, lo que no quiere decir que se agote en cosas distintas...
>
> (*De veritate* XXII, 1 ad 12)

La *pax* es la *tranquillitas ordinis*; después del trabajoso empeño de la comprensión discursiva, el intelecto goza del espectáculo de un orden y de una integridad que se manifiesta como la clara presencia de sí. Llega entonces con el deleite la paz, la paz que implica la supresión de la turbación y de lo que impide el logro del bien, *importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem*. El gozo de la visión es gozo libre de una contemplación alejada del deseo, plena de la perfección que admira. Las cosas bellas *visa placent* no porque se intuyan sin esfuerzo,

sino porque a través del esfuerzo se conquistan y con su resolución se gozan. Sentimos el gozo de la potencia cognoscitiva que se ejerce sin obstáculos y el gozo del deseo que se aquieta en el acto de la potencia cognoscitiva.

9
DESARROLLOS Y CRISIS DE UNA ESTÉTICA DEL ORGANISMO

9.1. *Ulrico de Estrasburgo, san Buenaventura y Lulio*

Durante el curso que Alberto Magno impartió en Colonia de 1248 a 1252 comentando el capítulo cuarto del *De divinis nominibus*, entre los discípulos del maestro, junto con santo Tomás, estaba también Ulrico de Estrasburgo. Más tarde, casi contemporáneamente a la redacción de la *Summa* por parte del Aquinate, Ulrico escribió un *Liber de summo bono* en el que exponía una concepción estética basada en conceptos de forma, luz, proporción. Es más, Ulrico elaboraba una casuística de la proporción mucho más precisa y específica que la tomista (reconstruible sólo a través de observaciones dispersas) y con una intención estética más explícita.

Ahora bien, el concepto de forma del que hace uso Ulrico está fuertemente impregnado de neoplatonismo y carece de esas características de lo concreto que hemos reconocido a la sustancia tomista. Para Ulrico, la belleza es *splendor formae* en sentido albertino, pero la forma tiene todas las características de la luz neoplatónica y la visión que Ulrico tiene de la realidad deja sentir la influencia del *De Causis*.

> *Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.*

> Pues al ser toda forma efecto de la Primera luz intelectual, que actúa a través de su esencia, es necesario que la luz participe de su causa por semejanza... Toda forma, cuanto menos participa de esa luz a causa del ensombrecimiento de la materia, tanto más fea es; y cuanto más participa de esa luz a causa de la elevación por encima de la materia, tanto más bella es.
>
> (*Liber de summo bono* II, 3, 5, en Pouillon 1946, p. 328)

No es cuestión de subrayar una vez más qué profunda fractura separa el pensamiento de Tomás del de Ulrico.

San Buenaventura desarrolla también una estética fundada sobre principios hilemórficos, pero hemos visto cómo tales nociones se introducen en el contexto más amplio de una metafísica de la luz. En cuanto a su inspiración agustiniana, esta le lleva a expresar una estética de la proporción, de la *aequalitas numerosa* (desarrollada en el *De musica*), cuya característica principal no es tanto la de ser una teoría de la proporción original, como el hecho de que, para san Buenaventura, las leyes de la *aequalitas* las encuentra el artista en lo íntimo de su propia alma. En ese sentido, Buenaventura y la escuela franciscana agitan ideas que llevarán a una problemática de la inspiración y de la idea artística.

Posiciones cercanas a las tomistas se pueden encontrar en Raimundo Lulio, que en el *Ars magna*, habla, por ejemplo, de la *magnitudo* como belleza debida a la *integritas*; principio este capaz de justificar también la exigüidad de las proporciones cuando las exigencias propias del organismo en cuestión lo requieran, como sucede con el niño. Pero el pensamiento de Lulio se mueve ya en un ámbito diferente: su visión del Cosmos como organismo no tiene ni las características mítico-metafísicas típi-

cas de la cosmología timaica, ni el aspecto más racionalmente naturalista del Cosmos ordenado de santo Tomás. La visión roza ya el sentimiento mágico y cabalista, y preludia al platonismo renacentista. Véase esta definición de la concordancia como cadena universal, y compáresela con el texto de Giordano Bruno citado en el epígrafe 12.6:

Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi cathenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.

El vínculo de armonía se mantiene desde la cúspide [de la jerarquía de los seres] hasta la base. Existe, en efecto, una especie de amistad universal de todas las cosas, de la que todas ellas participan, y este nexo muchos lo denominan, como Homero, áurea cadena del mundo, cinturón de Venus, o vínculo de la naturaleza: o también, símbolo que las cosas poseen en común.

(*Rhetorica*, ed. 1598, p. 199)

9.2. *Duns Escoto, Occam y el individuo*

Si queremos encontrar un desarrollo verdaderamente interesante de los temas tomistas, tenemos que acudir a Duns Escoto intentado interpretar sus textos. Interpretarlos, puesto que, salvo algunas formulaciones de cierto interés, las indicaciones que Duns Escoto da a la estética están bastante implícitas en sus posiciones metafísicas y gnoseológicas.

Hay en Duns Escoto una interesante definición de la belleza, que se distingue insensible pero profundamente de las otras que hemos examinado:

> *Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.*

> La belleza no es una cualidad absoluta [independiente] presente en el cuerpo bello, sino una agregación de todo lo que se une al cuerpo, como la magnitud, la figura y el color, más la agregación de todas las relaciones que estas propiedades mantienen con el cuerpo y entre sí.
>
> (cit. por Bruyne 1946, III, p. 347; trad. cast. III, pp. 364-365)

Esta concepción de la belleza basada en las relaciones y este insistir en la *aggregatio* adquieren un aspecto personalísimo a la luz de una teoría escotista de la pluralidad de las formas.

Para Duns Escoto, la actualidad de lo compuesto resulta de la actualidad de todas sus partes, y la unidad de lo compuesto no requiere la unidad de la forma, sino la subordinación natural de las formas parciales a la forma última. Para santo Tomás, cuando más formas convergían para producir un cuerpo mixto (como el cuerpo humano), estas perdían su forma sustancial propia y todo el cuerpo era informado por la nueva forma sustancial del compuesto (en el caso concreto, el alma), de modo que las sustancias componentes revelaban algunas *virtutes* o cualidades que quedaban como propiedades del nuevo compuesto (*De mixtione elementorum; S. Th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Este sostener la unicidad de la forma sustancial llevaba a santo Tomás a ver el organismo sobre todo en el aspecto de la unidad. La teoría de la pluralidad de las *formalitates* lleva, en cambio, a la estética escotista a acentuarse en sentido relacional, y sugiere una visión más analítica y menos unitaria de la belleza.

Otro aspecto verdaderamente nuevo, que Duns Escoto sugiere sin referirlo a problemas estéticos, está vinculado a la teoría de la *haecceitas*. La *haecceitas* como propiedad individualizante no tanto perfecciona la forma, como atañe radicalmente a lo compuesto y lo lleva a una individualización concreta. Si en una perspectiva tomista el ver el organismo en su elemento concreto significa verlo como concreción de una *quidditas* específica —y, por lo tanto, en cierta medida, *típico*, ejemplar de una categoría —, en la perspectiva de Duns Escoto, el individuo es sólo sí mismo y lo es en virtud de un principio que ni siquiera se *compone* con él, y de él es lógicamente distinguible, pero que es su perfeccionamiento último en el sentido de lo concreto. Cada entidad individual es diferente por sí misma de cualquier otra unidad: *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

Aquí, aún más que para santo Tomás, el individuo es superior a la esencia, entitativamente más perfecto no sólo porque existente, sino porque singularmente determinado, único. En la *ratio individui* es incluso algo que falta a la *natura communis*: lo que está incluido en el individuo es una *entitas positiva* que forma un uno con la naturaleza común, y que predetermina esa naturaleza hacia la individualidad (*Ordinatio* I, 3, 1, 56; cf. sobre estos temas, Marmo 1981-1982).

La absoluta singularidad de la *haecceitas*, su determinar al individuo como *unicum*, este concepto tan vigoroso y tan cercano a una sensibilidad moderna, Duns Escoto no se preocupa de relacionarlo con los problemas estéticos. Pero, evidentemente, esta postura filosófica refleja todo un clima cultural en el que gradualmente se están revalorizando los valores individuales, y que encuentra en el arte del gótico florido y en los albores del flamígero un evidente correlato.

El gótico clásico, el de Chartres y Amiens, correspondía más a una sensibilidad propensa a captar el resplandecer típico de la forma en el objeto y dispuesta, como ya se ha dicho, a determinar en la multiplicidad la unidad. Con el gótico del pleno siglo XIII la visión del particular sustituye a la del conjunto: la visión se vuelve más analítica, es lo múltiple lo que seduce la mirada (en la tardía Edad Media esta analiticidad de la visión alcanzará sus extremos en la miniatura y en la pintura franco-flamenca): no es aventurado divisar aquí la realización de la *forma relacional*, la forma hecha de formas autónomas, que la filosofía de Duns Escoto nos propone. Al mismo tiempo, una sensibilidad hacia lo típico es sustituida poco a poco por una sensibilidad hacia lo individual: se abandona gradualmente una estatuaria dedicada a fijar las imágenes típicas de especies y categorías humanas, para subrayar los rasgos individuales de las figuras, para fijar características irrepetibles. Sabemos cuáles y cuántos

factores de maduración cultural y social concurrieron a esta evolución; pero lo que indudablemente llama la atención es ver cómo, por vías subterráneas, incluso una metafísica comprometida con lo que parecen puras controversias de escuela responde al clima cultural de la época: determinándolo es determinada, y a nosotros nos deja intuir relaciones y desarrollos posibles.

La teoría de la *haecceitas* indica una vía que ni Escoto ni sus contemporáneos podían recorrer todavía. La *haecceitas* no es captada por la inteligencia abstractiva, sino por la intuición: el intelecto no consigue comprenderla como no sea confusamente y debe replegarse en los conceptos universales. Individualidad, irreductibilidad, originalidad, por un lado. Cognición intuitiva por el otro: no hay que subrayar el potencial de estos conceptos con respecto al desarrollo sucesivo de las teorías estéticas.

Se verifica, con el aparecer de estas nociones, la imposibilidad de supervivencia de una concepción orgánica de la belleza, por lo menos en los términos en los que podían formularla los sistemas escolásticos: analiticidad de visión y sentido de una individualidad cualitativa que es preciso intuir son los polos opuestos entre los que llega a desmembrarse el concepto tomista de organismo estético (cf. Bruyne 1946, III, pp. 352 y ss.; trad. cast. III, pp. 364 y ss.; sobre Duns Escoto en general, cf. Gilson 1952 y Bettoni 1966).

El de organismo estético es un concepto inconcebible ya en la filosofía de Guillermo de Occam, aunque afloren aquí y allá en este autor las habituales referencias a los temas tradicionales. La absoluta contingencia de las cosas creadas y la ausencia de ideas reguladoras eternas en Dios disuelve ya el concepto de un *ordo* estable del Cosmos al que consientan las cosas, al que aspiren nuestras disposiciones psicológicas, en el que pueda inspirarse el *artifex*. El orden y la unidad del universo, nos dice Occam, no son una especie de cadena que une entre sí los cuerpos dispues-

tos en el universo (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Los cuerpos son unos absolutos numéricamente diferenciados (*quae non faciunt unam rem numero*), alejados irregularmente uno del otro. La noción de orden expresa su posición recíproca, pero no una realidad implícita en su esencia (*Quodlibet* VIII, 8). La noción de una forma organizante, de un principio racional que es distinto de sus partes y aun así las informa, ha desaparecido. Las partes están dispuestas de una determinada manera, pero *praeter illas partes absolutas nulla res est*, más allá de esas partes absolutas no hay nada más (*Ordinatio* 30, 1).

La idea de proporción queda, pues, empobrecida. La realidad de los universales, necesaria para un reconocimiento de *integritas*, se disuelve en el nominalismo; el problema de una trascendentalidad de lo bello y de las distinciones que lo especifican es dudoso que pueda seguir planteándose, cuando no existen ya distinciones ni formales ni virtuales. Queda la intuición de lo singular, el conocimiento de un existente analizable por vía empírica en sus proporciones visibles, puesto que es posible la intuición intelectual de lo singular (*Ordinatio*, Prol. 1). La idea misma con la que crea el artista es un ejemplar individual de la cosa que él quiere hacer, no la idea de su forma universal (sobre Occam cf. Ghisalberti 1972 y 1976).

Todas estas posiciones se vuelven aún más osadas en Nicolás de Autrecourt y en su crítica a los principios de causa, sustancia y finalidad. Si la causa no puede afirmarse a través del efecto; si no se puede afirmar que una cosa es el fin de otra; si no podemos determinar una jerarquía de grados del ser y no hay cosas más perfectas que las otras sino que todas son simplemente diferentes entre sí; si, por lo tanto, los juicios con los que tendemos a jerarquizar expresan sólo nuestras preferencias personales, está claro que ya no es posible predicar organicidad, armónica dependencia, idoneidad a la finalidad, orden de proporcio-

nes, causalidad de la *perfectio prima* sobre la *secunda* o relación de perfectibilidad entre las dos.

Con estos pensadores, así como se abren vías nuevas para la ciencia y para la filosofía, se vuelve necesaria la elaboración de nuevas categorías estéticas que no sean ya aquellas en las cuales toda la Edad Media, a través de acentuaciones diferentes, se había basado hasta entonces. En un mundo compuesto por *singularidades*, la belleza deberá convertirse en esa singularidad de la imagen creada por el *ingenio* y por la *felicity*. La estética renacentista será platónica, pero la crítica filosófica de los occamistas preludia la estética del manierismo.

Sin embargo, los filósofos, minando las posibilidades de lo bello metafísico, no se dan cuenta todavía de lo que conlleva su postura con respecto a los problemas estéticos: el hombre que ya no puede contemplar un orden dado y que ya no se mueve en un mundo cuyos significados están todos definidos y contenidos en las relaciones fijas de los géneros y de las especies es el hombre que puede realizar infinitas posibilidades individuales: es el hombre que se descubre libre y se define creador (cf. Garin 1954, p. 38). Los filósofos se sumergen en las polémicas de la escuela que declina, o se lanzan, como Occam, al ruedo de la lucha política en plena renovación. La temática estética de la invención y del hombre poeta se dejará en otras manos.

9.3. *Los místicos alemanes*

Ante el resquebrajamiento llevado a cabo sobre la metafísica de lo bello por la Escolástica tardía, los místicos, el otro rostro filosófico-religioso de la época, no saben elaborar ninguna recuperación o provocar el menor desarrollo. Los místicos alemanes de los siglos XIII y XIV, si pueden decirnos por vía de analogía palabras interesantes sobre el proceso de ideación poética (como veremos más adelante), aun hablando continuamente de la Belleza experimentada en sus éxtasis, no pueden decirnos nada positivo sobre ella. Al ser Dios inefable, se le dice Bello como podría decírsele Óptimo o Infinito; la categoría de lo bello en los místicos es un nombre que designa lo indesignable, y lo designa por defecto. Sobrevive, como resultado de su experiencia, la sensación de un deleite intensísimo pero que carece de contornos. Se desvanece también ese placer de la inteligencia penetrada de amor que contempla la belleza de las cosas y por ella se remonta a Dios, placer que había sido vivísimo en los místicos del siglo XII y había permitido a los Victorinos elaborar estéticas de fuerte sistematización. ¿Cómo se puede seguir contemplando la *tranquillitas ordinis*, la belleza del Cosmos, la armonía de los atributos divinos cuando ya Dios es concebido como fuego, abismo, alimento ofrecido a un anhelo insaciable?

Suso habla de abismo sin fondo de todas las cosas deliciosas; Eckhart de «abismo sin modo y sin forma de la divinidad silenciosa y desierta»; y recuerda que «el alma alcanza la suprema beatitud... arrojándose en la divinidad desierta donde no hay ni obra ni imagen...» (*Predigten* 60 y 76). En ese abismo, dice Tauler, «el espíritu se pierde y no sabe ya ni de Dios ni de sí mismo, no conoce ya ni lo igual ni lo diferente ni nada: porque se ha

abismado en la unidad de Dios y ha olvidado todas las diferencias» (*Predigten* 28). Ni obra ni imagen, ni distinciones ni relaciones, ni conocimiento: la Edad Media de los últimos místicos no puede decirnos verdaderamente nada sobre la belleza.

En este período de transición entre las estéticas del siglo XIII y el Renacimiento verdadero, sólo los artistas, imponiéndose a la fuerza y manifestando un nuevo y orgulloso carácter de su individualidad así como un conocimiento crítico de su oficio, desde los trovadores hasta Dante, podrán decir algo a la historia de la sensibilidad y de la teoría estética.

10

TEORÍAS DEL ARTE

10.1. *La teoría del «ars»*

La teoría del arte constituye, sin duda, el capítulo más anónimo de una historia de la estética medieval: la opinión de los medievales sobre el *ars*, en efecto, salvo numerosas y características fluctuaciones de las que un análisis minucioso debería dar cuenta, se mantuvo prácticamente concorde y anclada a una doctrina clásica e intelectualista del *hacer* humano. Definiciones como *ars est recta ratio factibilium* (el arte es el recto conocimiento de lo que se debe hacer; *S. Th.* I-II, 57, 4) o *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (el arte es el principio del hacer y de la reflexión sobre las cosas por hacer, *Summa Alexandri* II, 12, 21), parece como si no tuvieran una paternidad definida. La Edad Media las repetía y formulaba de varias maneras, desde los Carolingios hasta Duns Escoto, inspirándose en Aristóteles, ante todo, y en toda la tradición griega, en Cicerón, en los estoicos, en Mario Victorino, Isidoro de Sevilla, Casiodoro.

Las definiciones citadas implican dos elementos básicos: uno cognoscitivo (*ratio, cogitatio*) y el otro productivo (*faciendi, factibilium*), y sobre estos presupuestos se basa la doctrina del arte. El arte es un conocimiento de reglas a través de las cuales se pueden producir cosas. Conocimiento de reglas dadas, objetivas: sobre esto la Edad Media está de acuerdo. El *ars* se llama así porque *arctat*, obliga, nos dice Casiodoro con su habitual desenvoltura etimológica (*De artibus et disciplinis liberalium artium, PL* 70, col. 1151), y esto repite sin alteración alguna, siglos más tarde, Juan de Salisbury (*Metalogicus* I, 12); pero se llama también *ars* del griego *aretés*, recuerda, con Casiodoro, Isidoro de Sevilla (*Etymologiarum libri* XX, I, 1), porque es una virtud, una capacidad de hacer algo, y, por lo tanto, una *virtus operati-*

va, virtud del intelecto práctico. El arte se inscribe en el dominio del *hacer*, no del *actuar*, que pertenece a la moralidad y a esa *virtus* reguladora que es la Prudencia, *recta ratio agibilium*. El arte tiene alguna analogía con la Prudencia, nos advierten los teólogos: la Prudencia regula el juicio práctico sobre situaciones contingentes en las que actuar y aspira al bien del hombre; el arte, en cambio, regula la operación sobre materiales físicos (como la estatuaria) o mentales (como la lógica o la retórica) para producir una obra. El arte aspira al *bonum operis*, lo importante para el herrero es hacer una buena espada, y no importa si esta se usará para fines nobles o perversos. Intelectualismo y objetivismo son, pues, los dos aspectos de la doctrina medieval del arte: el arte es una ciencia (*ars sine scientia nihil est*) y produce objetos dotados de legalidad propia, cosas construidas. El arte no es expresión, sino construcción, operación en vista de un resultado.

Construcción de un barco como de una casa, de un martillo como de una miniatura; *artifex* es el herrador, el rétor, el poeta, el pintor y el esquilador de ovejas. Este es el otro aspecto, bien conocido, de la teoría medieval del arte: *ars* es concepto muy vasto que se extiende también a lo que nosotros llamaríamos artesanía o técnica y la teoría del arte es ante todo una *teoría del oficio*. El *artifex* produce algo que sirve para corregir, integrar o prolongar la naturaleza. El hombre hace arte por indigencia: nacido desprovisto de pelos, de colmillos, de garras, incapaz de correr veloz o de aovillarse en una cáscara o en una armadura natural, al observar las obras de la naturaleza, las imita. Viendo correr las aguas a lo largo de las laderas de un monte sin detenerse en la cima o penetrar en el interior, inventa el techo y la casa (Hugo de San Víctor, *Didascalicon* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*: todas las cosas o son obra del Creador, o de la naturaleza, o

de un artífice que imita a la naturaleza (Guillermo de Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeauneau, p. 104).

El arte imita a la naturaleza, pero no porque copie servilmente lo que la naturaleza le ofrece como modelo: en la imitación del arte hay invención, reelaboración. El arte une lo disgregado y separa lo unido, prolonga la obra de la naturaleza, hace tal como la naturaleza produce y prosigue su *nisus* creativo. *Ars imitatur naturam*, es verdad, pero *in sua operatione*: el arte imita la naturaleza no en el sentido de que necesariamente copia sus formas, sino porque imita la operación de la naturaleza (*S. Th.* I, 117, 1). Añadidura importante, esta, a una fórmula que siempre ha parecido más trivial de lo que en efecto es. La teoría medieval del arte es interesante precisamente desde este punto de vista: es una filosofía de la formatividad de la técnica humana, y de las relaciones entre esta y la formatividad natural.

Uno de los análisis más sugestivos de esta relación lo encontramos en Juan de Salisbury. El arte otorga la facultad de realizar cosas posibles según naturaleza, abreviando su curso y anticipando los resultados:

> *Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.*

El arte ofrece casi un camino abreviado con respecto al largo recorrido de la naturaleza para lo que puede hacerse, y

> genera (como ya he dicho) la facultad de llevar a cabo lo difícil. Por eso los griegos denominan *méthodon* al razonamiento conciso, que evita el derroche de la naturaleza y dirige su tortuoso curso, de modo que resulte más correcto y más fácil lo que es útil hacer. La naturaleza, en efecto, aunque es ágil, no alcanza, si no se la enseña, la facilidad del arte: y aun así, es madre de todas las artes y les confiere la razón como nodriza para que progresen y se perfeccionen.
>
> (*Metalogicus* I, 11)

La naturaleza, por su parte, estimula el ingenio (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) a que perciba las cosas, a que las guarde en el depósito de la memoria, a que las examine y las equipare. Arte y naturaleza se ayudan mutuamente en este crecimiento continuo. Cuando Juan de Salisbury dice *ingenium* no piensa en lo que pensarían los manieristas usando el mismo término, piensa, a lo sumo, en la *virtus operandi*. Pero cuando dice *natura* refleja sin duda el clima cultural del siglo XII, y piensa en algo vivo y orgánico, en una ministra del Creador, en una activa matriz de formas.

10.2. *Ontología de la forma artística*

Los filósofos del siglo XIII encauzarán esas visiones del *ars* como capacidad vinculada a las fuerzas cosmogónicas, elaborando una ontología de la forma artística que limita bastante sus posibilidades.

Para santo Tomás, una profunda diferencia ontológica distingue los organismos de naturaleza de los del arte. La forma que el artista induce en la materia sobre la que opera no es una forma sustancial, sino *accidental*. La materia que se ofrece para ser plasmada artísticamente no es pura potencia, materia *ex qua*: es ya sustancia, acto determinado, mármol, bronce, creta, vidrio; es materia *in qua, subjectum* sobre el que trabajan las formas accidentales llevándolo a adoptar figuras determinadas sin hacer mella en su naturaleza sustancial.[36] *Ars operatur ex materia quam natura ministrat*: el arte obra según la materia ofrecida por la naturaleza (*Sentencia libri de anima* II, 1, p. 696; cf. *S. Th.* I, 77, 6). Santo Tomás pone el ejemplo del cobre del que se puede extraer una estatua. Este cobre posee ya una potencia hacia la figura que le será dada, es *infiguratum* y es *privatio formae*, pero la forma artística que lo hace estatua lo modifica en superficie porque su ser cobre no depende de la forma accidental.

Este texto nos dice lo lejana que estaba la mentalidad medieval de una visión del arte como fuerza creadora: en el máximo nivel de realización, organiza óptimas figuras, *terminationes* superficiales de la materia, pero debe resignarse a cierta humildad ontológica ante la primeridad de la naturaleza. Las entidades vinculadas al arte no se sustancian en un nuevo *sínolo*, sino que permanecen cada una en la propia realidad sustancial, sólo *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, dispues-

tas en una determinada figura por proporción (*S. Th.* III, 2, 1). Permanecen en vida en virtud de la materia que las sostiene, mientras que las cosas naturales se mantienen en vida en virtud de la participación divina (*Contra Gentiles* III, 64).

Para san Buenaventura, en el mundo obran tres fuerzas, Dios, que obra de la nada; la naturaleza, que obra sobre el ser en potencia; y el arte, que obra sobre la naturaleza y presupone el *ens completum*. El artista puede ayudar o acelerar el ritmo productivo de la naturaleza, no puede competir con ella (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Estas ideas son retomadas por la Escolástica en romance, por el saber enciclopédico y por la opinión común. En el *Roman de la Rose*, Jean de Meung (que escribió su parte del poema poco después de la redacción de la *Summa* tomista), en el curso de la descripción de Naturaleza que se preocupa por perpetuar la especie, hace una larga digresión sobre el Arte. El Arte no produce formas verdaderas como la Naturaleza: de rodillas ante esta le suplica (como un mendigo pobre de ciencia pero anhelante por imitarla) que le enseñe a abrazar la realidad en sus figuras. Pero aun imitando el trabajo de Naturaleza, Arte no sabe crear cosas vivas; y aquí la desconfianza ontológica de los filósofos adopta los tonos de la ingenua desilusión del espectador que ve cómo Arte forma «caballeros sobre hermosos corceles, recubiertos todos de armas azules, amarillas, verdes o veteadas de otros colores; los pájaros en la espesura; los peces de todas las aguas; las fieras salvajes que vagan por los bosques; todas las hierbas; cada flor que donceles y mancebos van a recoger por las selvas en primavera...», pero, por muy hábil que sea, Arte jamás será capaz de hacerlos caminar, oír, hablar. En estas afirmaciones no hay que ver la expresión de una sensibilidad incapaz de entender el valor propio del arte. Así como sucede para santo Tomás, Jean de Meung se preocupa aquí de determinar las posibilidades de

la naturaleza y del arte en el plano científico y no en el estético, y es natural que por exigencias de demostración devalúe el segundo. La diferencia entre Jean de Meung y santo Tomás está en esto: que para el poeta romance el argumento sirve para demostrar la superioridad, sobre el arte, de la alquimia que puede transmutar las sustancias. Signo de que para la cultura laica de la época, bajo las formas de la Escolástica, se agitaban ya las exigencias de la ciencia y de la filosofía natural del Renacimiento.

Aun con todas las limitaciones que plantea, la ontología de la forma artística establece sin posibilidad de equívoco la conexión entre lo estético y lo artístico, fundando ambos en conceptos formales. Es más, santo Tomás sugiere la idea de que las formas del arte son más congeniales al hombre (y, por lo tanto, más fácilmente pasibles de fruición estética) porque no requieren de una comprensión que debe descender hasta lo íntimo de la complejidad sustancial, sino que pueden aprehenderse en su empírica superficialidad (*S. Th.* I, 77, 1 ad 7; *Sentencia libri de anima* II, 2, p. 74).

10.3. *Artes liberales y artes serviles*

Aunque suture lo estético a lo artístico, la Edad Media tiene una escasa conciencia de lo *específicamente artístico*: es decir, carece de una teoría de las Bellas Artes, una noción de arte como la concebimos hoy, como producción de obras que tienen como fin primario la fruición estética, con toda la dignidad que esta destinación conlleva. Las vicisitudes del sistema de las artes en la Edad Media nos dicen lo difícil que era definir y jerarquizar exactamente las varias actividades productivas. Ahora bien, las subdivisiones no apuntan a separar jamás artes bellas de artes útiles (o de la técnica en sentido estricto), sino a desglosar las artes más nobles de las manuales.

La distinción entre artes serviles y artes liberales aparece ya en Aristóteles (*Política* VIII, 2), y la idea de un sistema de las artes se la propone Galeno a la Edad Media, en su *Perì téchnes*. Varios autores durante la Edad Media elaborarán un sistema de las artes, entre ellos Hugo de San Víctor, Rodolfo de Longchamp y Domingo Gundisalvo. Este último expone su sistema en 1150 remitiéndose a Aristóteles: entre las artes superiores, bajo la entrada «elocuencia» encontramos poética, gramática y retórica; las artes mecánicas están en el rango más ínfimo. Sucede a veces incluso que para dar una etimología del término *mechanicae* se piense en el verbo *moechari* (cometer adulterio), como, por ejemplo, Hugo de San Víctor (*Didascalicon* II, 21, *PL* 176, col. 760; cf. Schlosser 1924, p. 78). Las artes serviles están comprometidas con la materia y la fatiga del hacer fabrilmente. Santo Tomás mismo acepta esta concepción: las artes manuales *sunt quodammodo serviles*, las artes liberales son superiores y ponen orden en un material racional sin estar sujetas al cuerpo,

menos noble que el alma. Santo Tomás se da cuenta de que las artes liberales carecen de algunas de las características fabriles del arte definido en abstracto, pero considera que pueden denominarse arte también ellas, por lo menos *per quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3). Se verifica así una consecuencia paradójica; como observa agudamente Gilson (1958, p. 121), el arte nace cuando la razón se interesa en algo que hay que hacer, y es tanto más arte cuanto más quehacer tiene; pero sucede que cuanto más un arte realiza su esencia propia, es decir, más hace, menos noble es y se convierte en arte menor.

Está claro que una teoría semejante refleja un punto de vista aristocrático. La división entre artes liberales y serviles es típica de una mentalidad intelectualista que pone en el conocer y en el contemplar el máximo bien, y expresa la ideología de una sociedad feudal (como para los griegos expresaba una ideología oligárquica) para la cual el trabajo manual resultaba inevitablemente inferior. Esta determinación social de la actitud teórica incidió tan profundamente que, incluso cuando cesaron los presupuestos externos de la teoría, la subdivisión permaneció como prejuicio difícil de eliminar, como todavía se desprende de las diatribas renacentistas sobre la dignidad del trabajo del escultor.

Quizá los medievales tenían presente la afirmación de Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) por la que los competentes —del arte— juzgan la técnica compositiva, mientras que los profanos recaban sólo placer: *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. La teoría artística se desarrolló (véase Boecio) como definición del arte según las posibilidades de los doctos, mientras que la práctica artística y el uso pedagógico se desarrollaron como método de una *voluptas* orientada. La distinción entre artes bellas y técnica está bloqueada por la distinción entre artes liberales y artes serviles, y estas últimas se ven como artes bellas cuando sean al mismo tiempo artes didascálicas y

sepan comunicar a través del placer de la belleza la verdad de la ciencia y de la fe. En esta función se aglutinan con aquellas de las artes bellas que se consideran liberales. Para el sínodo de Arras, los iletrados con templan a través de los signos pictóricos lo que no pueden aprehender a través de la escritura: *illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (cf. también santo Tomás, III *Sent.*, 9, 1, 2).

La idea de un arte orientado al puro deleite no se abre camino sino casualmente: santo Tomás justifica los peinados femeninos y alaba juegos y diversiones, el *ludus* verbal y las representaciones de los *histriones*, pero también aquí existe una razón funcional. Está bien que la mujer se adorne para cultivar el amor del marido, y las operaciones lúdicas producen delectación porque alivian del peso de la fatiga, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore*.[37]

10.4. *Las artes bellas*

A pesar de estos límites, podemos encontrar en toda la historia de la estética medieval observaciones y resoluciones sobre las bellas artes. Un primer texto importante nos lo dan los *Libros Carolinos*, escritos en el *entourage* de Carlomagno y atribuidos primero a Alcuino y ahora a Teodulfo de Orléans.[38] La obra surgió del concilio de Nicea, que en el año 787 había restablecido el uso de las imágenes sagradas contra el rigorismo iconoclasta. Los teólogos carolingios no se oponen a esta decisión, pero avanzan una serie de observaciones muy matizadas sobre la naturaleza del arte y de las imágenes para demostrar que, si es estúpido adorar una imagen sagrada, también es estúpido destruirla como algo peligroso, dado que las imágenes tienen una esfera propia de autonomía que las hace válidas de por sí. Estas no son *opificia*, material producido por las artes mundanas, y no deben tener función mística. Ninguna influencia sobrenatural las acomete, ningún ángel guía la mano del artista. El arte es neutro, puede ser juzgado pío o impío según quien lo ejerce: *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. En la imagen no hay nada que adorar o venerar, esta crece o disminuye en belleza por el ingenio del artista: *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. La imagen no tiene valor porque represente un santo, sino porque está bien hecha y está compuesta con material precioso. Tomemos una imagen de la Virgen con el niño, nos dice Teodulfo; es sólo el *titulus* escrito debajo de la estatua el que nos dice que esta es una imagen religiosa. La figura en sí representa una mujer con un niño en brazos, y podría tratarse perfectamente de Venus que lleva a Eneas, o Alcmena con Hércules, o

también a Andrómaca con Astianactes. Dos imágenes que representen una a la Virgen, la otra a una diosa, similares por figura, color y material, difieren sólo por el título: *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Se trata de una afirmación verdaderamente vigorosa de la exclusiva plasticidad del lenguaje figurativo (que evidentemente está en contraste con la poética de la catedral y el alegorismo de la escuela de Suger). La estética de los *Libros Carolinos* es una estética de la pura visibilidad y es al mismo tiempo una estética de la autonomía de la obra figurativa. Es verdad que la polémica lleva aquí al autor a acentuar este valor, mientras que la cultura carolingia abunda en afirmaciones de desconfianza hacia la falsedad de ciertas fábulas paganas. De todas maneras, este texto está lleno de observaciones sobre obras de arte, vasijas, molduras, pinturas y miniaturas, trabajos de orfebrería, que revelan el gusto exquisito de su autor, junto con los episodios de amor por la poesía clásica de los que es rico el renacimiento carolingio.

Mientras los teólogos elaboraban estos esbozos de teorías del arte, se formaba una rica literatura técnica mediante tratados y preceptos. Dos de los primeros manuales son el *De coloribus et artibus romanorum* y el *Mappa clavicula*, en los cuales los elementos técnicos se mezclan con las memorias del clasicismo y con fantasías de bestiario (cf. Schlosser 1924; trad. cast. pp. 44). Estos y otros tratados son, sin embargo, ricos en observaciones estéticas, que manifiestan la clara conciencia de un vínculo entre estético y artístico, y de notas sobre los colores, la luz, las proporciones.

En el siglo XI tenemos, además, la famosa *Schedula diversarum artium* del monje Teófilo, descubierta por Lessing en la biblioteca de Wolfenbüttel. Para Teófilo, el hombre, creado a imagen de Dios, tiene la posibilidad de dar vida a las formas; el

hombre descubre por casualidad y por reflexión en el propio ánimo las exigencias de la belleza, y en virtud de una ascensión fabril se convierte en dueño de una capacidad de arte. El hombre encuentra en la Escritura el mandamiento divino sobre el arte: «Señor, he amado la belleza de tu morada», le canta David, y estas palabras le parecen una clara indicación. El artista trabaja humildemente bajo el soplo inspirador del Espíritu Santo; sin esta inspiración no podría ni siquiera intentar trabajar; todo lo que se puede aprender, comprender o inventar en el arte es regalo del séptuplo espíritu. A través de la *sabiduría*, el artista entiende que su arte le viene de Dios, la *inteligencia* le revela las reglas de *varietas* y *mensura*, el *consejo* lo lleva a ser pródigo con los discípulos de los secretos del propio oficio, la *fuerza* le da perseverancia en el esfuerzo creador, y así en adelante por cada uno de los siete dones del Espíritu Santo. Sobre estas bases teológicas, Teófilo procede a dictar una larga serie de preceptos prácticos, en especial sobre el arte del vidrio, revelando un gusto figurativo muy libre, aconsejando, por ejemplo, llenar los espacios vacíos entre los grandes cuadros históricos con figuras geométricas, flores, hojas, pájaros, insectos e incluso pequeñas figuras desnudas.

Indudablemente, cuando reflexionan esporádicamente sobre las artes figurativas, los medievales dicen lo que los sistemas no saben sistematizar. Alano de Lille en el *Anticlaudianus* (I, 4), al hablar de las pinturas que decoran el palacio de naturaleza, prorrumpe en afirmaciones admiradas de este tipo:

> *O nova picturae miracula, transit ad esse*
> *quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,*
> *arte nova ludens, in res umbracula rerum*
> *vertit, et in verum mendacia singula mutat.*

¡Oh nuevos milagros de la pintura!, llega a ser
lo que no podría existir. Pintura, émula de la verdad,
jugando con nueva arte, las sombras de las cosas en cosas
convierte, y en verdad transmuta cada mentira.

Cennino Cennini revalorizará la pintura llevándola a igualdad con la poesía, inmediatamente después de la ciencia, viendo en ella una intervención libre y constructiva de la imaginación. Influía en estas posturas el pasaje del Ars poetica horaciano donde se recuerda que *pictoribus atque poetis - quodlibet audendi semper fuit equa potestas*. Y un autor decididamente más medieval que Cennini, Guillermo Durando, retoma expresamente el pasaje de Horacio para justificar la libre representación pictórica de las historias del Viejo y del Nuevo Testamento.[39]

A esta consideración de la dignidad de las imágenes, en el fondo, contribuían también los teólogos fundando una teoría de la belleza de la imagen. Santo Tomás desarrolla el argumento hablando de la imagen por excelencia, el Hijo visto como *species*; Cristo es bello porque es imagen del Padre, y la imagen es forma *deducta in aliquo ab alio*, una forma transformada en algo a partir de algo diferente (*S. Th.* 1, 35, 1; I, 39, 8). Como imagen, el Hijo posee los tres atributos de la belleza, y es *integritas* en cuanto que realiza en sí la naturaleza del Padre; *convenientia* en cuanto *imago expressa Patris; claritas* en cuanto verbo, expresión, *splendor intellectus*.

Más claramente aún, san Buenaventura determina en la imagen dos razones de belleza, aunque en la cosa imitada no haya

belleza alguna. La imagen es bella cuando está bien construida y cuando representa fielmente el propio modelo.

> *Dicitur imago diaboli «pulchra» quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.*
>
> La imagen del diablo se denomina «bella» cuando representa bien la fealdad del diablo y, por tanto, es fea.
>
> (I *Sent.* 31, 2, 1, 3)

La imagen de lo feo es bella cuando es fea de forma persuasiva: aquí está la justificación de todas las representaciones diabólicas de las catedrales y el fundamento crítico de ese placer subconsciente del que daba testimonio, condenándolo, san Bernardo.

10.5. *Las poéticas*

Junto a los teóricos y a los tratadistas de artes plásticas florecían los tratadistas de poética y retórica. Confundida durante mucho tiempo con la gramática y con la métrica, la idea de una *poética* como disciplina autónoma vuelve a aparecer en el *De divisione philosophiae* de Gundisalvo. Pero, en el fondo, durante mucho tiempo las *artes dictaminis* sustituyen toda teoría poética, y prosa y poesía están sometidas a una misma disciplina oratoria. Al principio no existía ni siquiera —señala Curtius— una palabra que significara «componer» en poesía (*dichten*): composición métrica, poema métrico, componer en metros eran traducidos por Aldhelm de Malmesbury y Odón de Cluny como *metrica facundia, textus per dicta poetica scriptus* y otras expresiones de ese tipo (cf. Curtius 1948,VIII, 3).

El verdadero despertar crítico se produce en el siglo XII, cuando Juan de Salisbury aconseja la lectura de los *auctores* según el método seguido por Bernardo de Chartres (*Metalogicus* I, 24), la *poetria nova* se opone a la antigua, y polemizan entre sí las diferentes corrientes literarias: verbalistas puros, escuela de Orléans, antitradicionalistas, etcétera. (Cf. Paré 1933; Haskins 1927). Entre los siglos XII y XIII, Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf, Everardo el Alemán y Juan de Garlande elaboran artes poéticas que no carecen de observaciones de más estricta pertinencia estética. Entre los habituales preceptos sobre la simetría y el *color dicendi*, la *festivitas* de las palabras y las reglas de composición, afloran observaciones más nuevas: Godofredo de Vinsauf habla, por ejemplo, de la materia dura y resistente que sólo una asidua obra de manipulación puede volver dócil hacia la forma deseada,[40] expresando así un principio que

las teorías filosóficas del arte tendían a negar, juzgando mucho más áspera y asequible la adecuación de la forma artística a la materia.[41]

Todavía en el siglo XII, Averroes elabora una poética del espectáculo, sufragada por observaciones sobre la poesía, procediendo sin demasiada originalidad en la estela de Aristóteles.[42] En este *Comentario medio* encontramos una interesante distinción entre historia y poesía, nueva para la Edad Media: el que narra historias (no «la historia») une muchos hechos inventados sin ordenarlos; el poeta, en cambio, pone un número y una regla (el metro poético) a hechos verdaderos o verosímiles, y habla de lo universal; por ello la poesía es más filosófica que la simple narración fantástica. Otra observación interesante es que la poesía no debe usar nunca medios persuasivos o retóricos, sino sólo medios imitativos. Se debe imitar con tal vivacidad y color que la cosa imitada resulte viva ante los ojos. Cuando el poeta renuncia a estos medios y pasa al razonamiento directo, peca contra el propio arte (cf. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 310-344).

Está claro que, bajo el impulso de la poesía romance, las preceptivas escolásticas adquieren vagamente conciencia de nuevos valores que se van realizando en el mundo de la palabra y de la imagen. Se está advirtiendo que la poesía es algo nuevo y más profundo que el ejercicio métrico. Firme en posiciones de escuela, Alejandro de Hales considera todavía el modo poético como *inartificialis sive non scientialis* (*Summa Th.* I, 1), pero ya los poetas saben que hacen ciencia de una nueva manera y hablan de Gaya Ciencia.[43] Con el *trobar clus* estamos ante una poética de la inspiración; la capacidad de *trovar* la da Dios por gracia infusa, dirá Juan de Baena en el prólogo al *Cancionero*; la poesía toma el camino de la declaración subjetiva, de la efusión sentimental.

Godofredo de Vinsauf recuerda todavía que la razón debe controlar los movimientos de la mano impetuosa y regular su curso con un diseño preconcebido (*Poetria nova*, vv. 43-49, ed. Faral, p. 198): pero cuando el Perceval de Chrétien de Troyes monta a caballo luciendo por vez primera la armadura, inútilmente el gentilhombre que lo instruye le explica que todo arte requiere de un largo y constante aprendizaje. El joven galés, que no sabe nada de la teoría escolástica del arte (tal y como su autor probablemente no quiere saber), parte lanza en ristre sin temor: la naturaleza misma lo instruye —dice el poeta— y cuando naturaleza desea, secundada por el corazón, nada ya resulta arduo.

II

LA INVENCIÓN ARTÍSTICA Y LA DIGNIDAD DEL ARTISTA

11.1. La «*infima doctrina*»

Se formaba lentamente en la conciencia cultural de la época un nuevo sentido de la dignidad del arte y adquiría valor el principio de la invención poética. A estas instancias, la teoría escolástica oponía cuadros demasiado rígidos, incapaces de acogerlas. Sin embargo, no hay que considerar a la filosofía oficial más sorda de lo que lo era verdaderamente, ni que todas sus afirmaciones al respecto representen sólo condenas y tergiversaciones.

Cuando, por ejemplo, santo Tomás habla de la poesía como *infima doctrina* y dice que las expresiones poéticas no las puede entender la razón humana por su intrínseca falta de verdad (*S. Th.* I, 1, 9; I-II, 101, 2 ad 2), no quiere desmerecer completamente el *modus poeticus* (como no quiere ni siquiera introducir el problema de una *perceptio confusa* de tipo baumgartiano, como a alguien le ha parecido). Se trata de la habitual depreciación del arte como *hacer* cuando se lo compara con el conocimiento teórico puro; en el pasaje en examen, además, la poesía común se compara con las Sagradas Escrituras, y en la comparación no puede sino salir perdiendo. En cuanto a la falta de verdad (*defectus veritatis*), debe entenderse en el sentido de que la poesía narra cosas inexistentes. *Poeta utitur metaphoris propter repraesentationem: repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (*S. Th.* I, 1, 9 ad 1). El poeta usa metáforas y la metáfora, desde el punto de vista lógico, es una falsedad. Pero las usa para construir imágenes, y las imágenes resultan agradables al hombre. Sin embargo, si el objeto de la poesía es una agradable mentira, se entiende por qué repugna al conocimiento racional.

No estamos, pues, ante una condena, sino más bien ante un desinterés teórico por lo agradable poético, sobre todo cuando no parece tener inmediata función didascálica. Conrado de Hirschau, en su *Dialogus super auctores* (ed. Huygens, pp. 75 y 88), señala que al poeta se le dice *fictor* porque dice cosas falsas en lugar de las verdaderas, o las mezcla: *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera consmisceat* y que a menudo en el poema fabuloso no hay una *virtus* significativa de la palabra, sino *sonum tantummodo vocis*.

La teoría escolástica no podía pensar, como han hecho los modernos, que la poesía puede revelar la naturaleza de las cosas con una intensidad y una extensión prohibida al pensamiento racional; y no podía pensarlo porque estaba anclada a una concepción didascálica del arte. Si enseña un depósito de verdades garantizadas previamente, el poeta puede, a lo sumo, presentar de forma agradable lo que comunica, pero no revela realidades nuevas. A lo sumo pudieron hacerlo, por alguna inspiración divina, los poetas paganos antes de la Revelación. Por lo tanto, si Séneca en su epístola VIII afirma que muchos poetas dicen cosas que los filósofos ya han dicho o que *habrían debido decir*, la Escolástica interpreta esta frase en su sentido más superficial e inmediato: la poesía trata también de argumentos científicos y filosóficos, y componer —como se expresa Jean de Meung— puede decirse también *trabajar en filosofía*.

11.2. *El poeta «theologus»*

En cierto momento asistimos, sin embargo, a la fundación de una nueva doctrina de la poesía por parte de protohumanistas como Albertino Mussato. Este afirma que la poesía es una ciencia que viene del cielo, un don divino.

Los poetas antiguos fueron los anunciadores de Dios y en este sentido la poesía debe denominarse una segunda teología: *quisquis erat vates - vas erat ille dei* (*Epístola* IV). Santo Tomás se había remitido a la distinción hecha por Aristóteles (en el primer libro de la *Metafísica*) entre los primeros poetas cosmogónicos (que Aristóteles llamaba *teólogos*) y los filósofos: pero el Aquinate consideraba que sólo los filósofos (para él: los teólogos) eran los depositarios de la ciencia divina, mientras que los poetas *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. En cuanto a los poetas míticos, Orfeo, Museo y Lino, recordaba con cierta suficiencia cómo daban a entender *sub fabulari similitudine* que el agua era el principio de las cosas (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 y 83). Ahora bien, los protohumanistas van a buscar en el repertorio escolástico la incierta noción del *poeta theologus* y la retoman en la lucha contra los defensores de una posición intelectualista y aristotélica (como el tomista fray Giovannino de Mantua) y bajo nociones tradicionales pasan de contrabando un concepto absolutamente nuevo de poesía.[44]

Se ha puesto bien de relieve «ese interés por asignar a la "poesía" una función reveladora, interpretándola como el centro y la culminación de la experiencia humana... [punto] donde el hombre alcanza la *visión* plena de su verdadera posición. Pues bien, la "poesía" es... esa especie de identificación con el ritmo viviente de las cosas, en virtud de la cual no sólo se participa en

este último, sino que también se logra traducirlo en imágenes y en formas de comunicación humana» (Garin 1954, p. 50; trad. cast. p. 40). Si este nuevo sentido resulta implícito en los versos de los poetas romances y explícito en esas raras afirmaciones prehumanistas, la teoría escolástica, en cambio, se mantiene cerrada a esta visión, y la poesía de las Escrituras, tal como se la entiende, es otra cosa, menos vaga, más precisa en sus referencias alegóricas, y de todas maneras, no humana. El *ver profundo* del místico, el éxtasis estético penetrado de fe y de gracia, no tiene nada que ver con el éxtasis poético en el sentido romántico del término. No se puede pensar en la poesía didascálica como en una comunicación más profunda que la filosófica.

Garin (1954) ve perfilarse en la Edad Media una idea de poesía como intuición noética contrapuesta a la explicación dianoética de la filosofía. Volveremos sobre esta cuestión en el epígrafe 11.4, pero desde ahora se puede observar que se trata, a lo sumo, de indicaciones no resueltas en un esquema teórico alternativo. La relación entre intuición noética y explicación dianoética puede sacarse a colación —si acaso— a propósito de la diferencia entre mística y filosofía. La teoría escolástica del arte era insensible a este problema. Ni se puede echarle en cara este hecho, puesto que su importancia indiscutible está en el haber subrayado otros aspectos del operar artístico, en el habernos transmitido una noción fabril y constructiva del arte, una conciencia de la artisticidad fundamental de toda operación técnica y de la tecnicidad constitutiva de toda comunicación artística.

11.3. *La idea ejemplar*

Otro problema que la teoría medieval del arte debate, y también en este caso sin satisfacer plenamente las nuevas exigencias manifestadas por la práctica y por la autoconciencia de los poetas, es el problema de la idea ejemplar según la cual trabaja el artista, y, por consiguiente, el problema de la invención. Durante el desarrollo de la estética antigua, el concepto platónico de *idea*, que originariamente servía para desmerecer el arte, se convierte poco a poco en concepto estético idóneo para significar el fantasma interior del artista. Todo el helenismo había llevado a cabo una revalorización teorética del trabajo del artista, y poco a poco se inclinaba a pensar que este era capaz de proponerse una imagen ideal de belleza desconocida en la naturaleza. Con Filóstrato se piensa ya que el artista puede emanciparse de los modelos sensibles y de las percepciones habituales. Se abre camino un concepto de *fantasía* que contiene ya —según algunos intérpretes modernos— todos los presupuestos de una estética de la intuición (cf. Rostagni 1955, p. 356). Los estoicos contribuyen a este desarrollo con su innatismo, y Cicerón en el *De oratore* prevé una doctrina del fantasma interior mejor que cualquier realidad sensible.

Ahora bien, si una *species* es puramente *cogitata*, o será menos perfecta que las formas que se realizan verdaderamente en la naturaleza, o hará falta pensar que la verdadera dignidad metafísica es competencia de la idea artística. Con Plotino será esta segunda tendencia la que se afirme. La Idea interna es el prototipo perfecto y excelso en el que el artista, con un acto de visión intelectual, toma posesión de los principios primeros en que se inspira la naturaleza. El arte apunta a hacer que esta idea se

transparente de la materia, pero con fatiga y éxito parcial: hay en la materia plotiniana una resistencia a dejarse plasmar por la imagen interior que la materia de Aristóteles no oponía a su forma. Pero más que el proceso de realización de la idea, contaba, en el fondo, la dignidad de esta visión interior, de este ejemplar «fantástico» vivo en la mente del artista.[45]

Ahora bien, la Edad Media, ya sea la aristotélica, ya sea la platónica, habla de ideas ejemplares *in mente artificis* y, sin plantearse demasiado el problema de un proceso de adaptación de estas a la materia, considera que a la luz de este ejemplar el artista produce su objeto. Pero ¿cómo se forma este ejemplar en la mente del artista? ¿De dónde procede, o por cuáles medios interiores el artista es capaz de figurárselo?

Para Agustín el ánimo humano posee la capacidad de agrandar o disminuir las cosas, de manejar el depósito mnemónico de la experiencia: así, añadiendo o quitando algo a la forma de un cuervo, se obtiene algo inexistente en la naturaleza (*Epistula* 7). Esta es, en el fondo, la mecánica imaginativa planteada al principio de la *Ad Pisones* horaciana, y, aun con todas las posibilidades que su innatismo le podría permitir, Agustín no se aleja de una teoría de la imitación. Si queremos buscar los presupuestos medievales de una doctrina de la inspiración, encontraremos indicaciones más radicales en la *Schedula* de Teófilo, como hemos visto en el capítulo anterior.

Hoy en día no nos damos cuenta de que la cualidad única de una obra de arte no hay que buscarla en una idea concebida por acto de gracia e independiente de la experiencia de la naturaleza: en el arte convergen todas nuestras experiencias vividas, elaboradas y resumidas según los normales procesos imaginativos, salvo que lo que hace única la obra es el *modo* en el que esta elaboración se vuelve concreta y se ofrece a la percepción, a través de un proceso de interacción entre experiencia vivida, voluntad

de arte y legalidad autónoma del material sobre el que se trabaja. Ahora bien, la temática de una *idea* en sí perfecta, que es preciso realizar en la obra, ha preocupado durante mucho tiempo a la estética moderna, y la discusión sobre este tema ha sido fecunda en aportaciones penetrantes y tomas de conciencia. De suerte que resulta necesario seguir su desarrollo histórico. La Edad Media entrega al Renacimiento y al manierismo esta temática, aunque en su expresión más importante, es decir, la teoría aristotélica del arte, no consigue explicar el fenómeno de la ideación de forma satisfactoria; o mejor dicho, lo hace de tal modo que no puede ofrecer indicaciones a la discusión posterior.

Para santo Tomás, la idea de la cosa por construir está en la mente del artista como imagen, *forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur*, forma ejemplar sobre cuya imitación se construye algo. El intelecto operativo, previendo la forma de lo que va a operar, tiene en sí, como idea, la forma misma de la cosa imitada.

El aristotelismo de esta posición queda subrayado por el hecho de que no es sólo idea de la forma sustancial, de la forma separada de la materia, de una esencia platónica de dudosa realizabilidad, sino que es ejemplar de una forma concebida en su conexión con la materia y formando con ella cierta unidad:

> *Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed compositio toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*

> Por lo tanto, la idea no corresponde propiamente sólo a la materia, ni sólo a la forma; sino que a todo el compuesto [de materia y forma] corresponde una idea, que es productiva de

la totalidad, tanto por lo que atañe a la forma como a la materia.

(*De veritate* III, 5, en *Opera Omnia* XXII, 1, p. 112)

El organismo por construir (puesto que también aquí, como se ve, santo Tomás pone el acento en el compuesto orgánico y no en la idea abstracta) está regido por una sola forma ejemplar (y como es habitual, observamos nosotros, el acento cae sobre la unidad del compuesto): el artista piensa en una casa y al mismo tiempo piensa en todos sus accidentes, la cuadratura, la altura, etcétera. Sólo los accidentes accesorios serán concebidos en un segundo tiempo, una vez producido el objeto: en el caso en examen, se tratará de las decoraciones, las pinturas murales, etcétera. Y también en este caso, advertimos una noción estrictamente funcionalista del organismo artístico, donde los accesorios hedonistas no forman parte de la concepción artística verdadera.

Esta forma ejemplar se forma en la mente del artista por acto de imitación, cuando se trata de reproducir un objeto existente en la naturaleza. Pero cuando el objeto producido es algo nuevo (casa, fábula, estatua de ser monstruoso), la idea ejemplar la compone la *phantasia* o imaginación (cf. Chenu 1946). Esta es una de las cuatro potencias interiores de la parte sensitiva (junto con el sentido común, la potencia estimativa o cogitativa y la memoria) y consiste en un depósito de experiencias experimentadas: *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*S. Th.* I, 78, 4). Obra, pues, mediante la imaginación quien forma ante sus propios ojos, casi como si existiera actualmente, algo que sólo recuerda o compone entre sí formas recordadas (*Sentencia libri de anima* II, 28, pp. 190-191; 29, pp. 193-194; 30, pp. 198-199). Esta composición es el acto típico de la fantasía y no es necesario pensar en otra facultad para justificarla.

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

Avicena admite una quinta potencia, media entre la estimativa y la imaginación, que aúna y disocia las imágenes; por ejemplo, cuando con la imagen de oro y la de monte formamos la de un monte de oro, que jamás hemos visto. Pero esta operación no se observa en los animales, y en el hombre basta para realizarla la potencia imaginativa.

(*S. Th.* I, 78, 4; trad. cast. III 2.º, p. 278)

Los aspectos positivos de esta teoría del arte resultan de sus características de sencillez y claridad, de su querer aclarar las cosas sin recurrir a una explicación irracional y demónica del acto artístico. Pero le falta a la teoría aristotélico-tomista una noción más rica de la inventividad de la imaginación (aunque sus mecanismos pueden explicarse con las mismas bases) y la conciencia de que el proceso artístico, aunque abundantemente nutrido de conciencia intelectual y saber artesano, es, con todo, un proceso de fatigosa adaptación donde el acto manual no sigue a la inteligencia que concibe, sino que *es* inteligencia que concibe haciendo. ¿Cómo consigue el arte, virtud intelectual, imprimir una idea en la materia?, se pregunta Gilson (1958, p. 119). El intelecto no imprime. Tal como lo concibe el aristotelismo, el proceso artístico no es espontáneo, no corona una creación única y singular, ignora prácticamente la subjetividad y la efectividad del acto artístico.

11.4. *Intuición y sentimiento*

Con la aparición de la caballería, un valor básico como la *kalokagathìa* medieval se acentúa cada vez más en sentido estético. El *Roman de la Rose* es un ejemplo de ello; el amor cortés, otro. Los valores estéticos, las fórmulas ya estilizadas de una vida concebida según cánones de gracia, se convierten en valores sociales. La mujer se convierte en el centro de la vida social y artística: entra en la literatura el elemento femenino que la fuerte época feudal había ignorado. Salen reforzados los valores del sentimiento, y la poesía, de operación objetiva, se transforma en declaración subjetiva. Si el romanticismo revalorizó tanto la Edad Media, falseando incluso la perspectiva histórica, es porque había observado en ella el germen de una estética del sentimiento, viendo precisamente en esa época la formación de una nueva sensibilidad de la pasión insatisfecha que lleva a la poesía a convertirse en expresión de lo indefinido.

Ante tales fermentos, la teoría escolástica del arte no podía hacer mucho: inadecuada desde el principio para explicar las artes bellas, a lo sumo podía justificar un arte didascálico en el cual la clara ciencia preformada se convertía en idea ejemplar y se comunicaba según reglas determinadas. Pero cuando el poeta advierte que *él escribe y va significando* lo que Amor le *dicta dentro*, por mucho que interpretemos este «Amor» en su correcto significado filosófico, encontramos de todas formas una nueva concepción del hecho inventivo y una ineliminable referencia al mundo de las pasiones y de los sentimientos que preludia la sensibilidad estética moderna, además de todas sus exasperaciones.

Los únicos que podrían dar a la nueva poesía una temática de la idea, del sentimiento, de la intuición, son los místicos. Ahora bien, la mística está perdida en otras regiones del alma, pero es sin duda en sus categorías donde nos es posible encontrar gérmenes de una futura estética de la inspiración y de la intuición. Como una doctrina de la idea era posible sólo en la tradición platónica, así la estética del sentimiento expresado está contenida *in nuce* en la primacía franciscana de la voluntad y del amor. Y cuando san Buenaventura lee en lo íntimo del alma las reglas y la exigencia de la *aequalitas numerosa*, sugiere a las futuras estéticas de la inspiración y de la idea una vía hacia la definición del fantasma interior.

Junto con la corriente franciscana, ya en la mística victorina se podía divisar la posibilidad de una intuición de lo bello en la oposición entre inteligencia y razón, al ser la primera órgano de la contemplación y de la visión estética.

De parte judeo-árabe proceden varias sugerencias en el sentido de una estética de la fantasía. Yehudá ha-Leví, en el *Liber Cosri* (*Cuzary*), habla de visión inmediata e interior, de condición de videncia, de la poesía como regalo del cielo, del poeta que alimenta dentro de sí las reglas de la armonía y las realiza sin saberlas formular (cf. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 303 y ss.).

> *Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.*
>
> El que es poeta por naturaleza, inmediatamente (y sin esfuerzo) concibe un sápido poema, libre de todo defecto.
>
> (*Liber Cosri*, ed. Buxtorf, p. 361)

Se trata de la inversión del teoricismo boeciano. Igualmente, para Avicena (con el cual santo Tomás polemizaba justo a propósito de la imaginación como quinta facultad), la fantasía se eleva sobre las solicitaciones sensibles y el sello procedente de lo alto plasma una forma perfecta, «un discurso en versos o una forma de maravillosa belleza» (*Livre des directives et remarques*, trad. Goichon, París, 1951, pp. 514 y ss.). Sucede, por otra parte, que en toda la tradición medieval se transmite el tema de la locura divina del poeta, y aun así la teoría no lo toma jamás en consideración (Curtius 1948, excurso VIII).

Para Meister Eckhart, las formas de todo lo creado preexisten en la mente de Dios y cada vez que concibe la imagen de algo, el hombre recibe, en el fondo, una iluminación, una gracia intelectual. La idea, más que formada, está encontrada, la suma de las cosas concebidas por el hombre subsiste en Dios mismo. La palabra deriva su poder de la Palabra original. Buscar un ejemplar artístico no es componer: es fijar místicamente la mirada en la realidad que hay que reproducir hasta identificarse con ella. Pero las ideas subsistentes en Dios y comunicadas a la mente del hombre no son arquetipos platónicos, sino más bien tipos de actividad, fuerzas, principios de operación. Las ideas son vivas, no existen como estándares, sino como ideas de actos por cumplir. De la idea debe surgir la cosa realizada, pero como un acto de crecimiento. La teoría de Eckhart se presenta aparentemente como la aristotélica, pero hay en ella un sentido de mayor dinamismo y de germinalidad de la idea (cf. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). La imagen expresa es *formalis emanatio* y *sapit proprie ebullitionem*. No es distinta del ejemplar, está en él y es idéntica a él:

> *Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex,*

formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.

La imagen no forma una cosa distinta de aquello de lo que es imagen, ni son dos sustancias... La imagen es, propiamente, una emanación simple, formal, transfusiva de toda la esencia pura y desnuda; es emanación desde lo íntimo que se produce en silencio y con exclusión de todo lo que es exterior; es una forma de vida, como si imaginaras una cosa que se hinchara ella misma y rebullera en sí.

(Ed. Spamer, p. 7)

De estos puntos no desarrollados aflora una nueva visión del proceso artístico: pero lo que nos parece divisar ya no es Edad Media, es el germen de nuevas tendencias de la estética que pertenecerán al mundo moderno.

11.5. *La nueva dignidad del artista*

Allá donde los teóricos preveían soluciones todavía incoativas, los artistas habían ido elaborando la conciencia de la propia dignidad. Ahora bien, esta conciencia nunca fue ajena a la Edad Media, aunque algunas circunstancias religiosas, sociales y psicológicas contribuyeron a promover actitudes de humildad y una aparente tendencia al anonimato.

La primera Edad Media había imaginado la figura de Tuotilo, monje legendario que resume toda la vida artística del monasterio de Saint-Gall: Tuotilo estaba considerado el artista enciclopédico, diestro en todas las artes, virtuoso, bello, facundo, con agradable timbre de voz, tañedor de órgano y flauta, orador elocuente, conversador divertido, hábil en las artes figurativas; ideal humano y humanista, en definitiva, de la época carolingia. Abelardo escribe a su hijo Astralabio que los que mueren viven en la obra de los poetas; otros textos abundan en observaciones sobre la consideración en la que se tiene a poetas y artistas.

Las formas en las que la Edad Media manifiesta esta consideración a menudo alcanzan los extremos de la comicidad, como en el episodio de los monjes de la abadía de Saint-Ruf que, de noche, les secuestran a los canónigos de la catedral de Nôtre Dame-des-Doms, en Aviñón, a un jovencito expertísimo en el arte de la pintura que el capítulo de la catedral se estaba cultivando celosamente (Mortet 1911, p. 305). En hechos de este tipo se advierte una implícita infravaloración instrumental del trabajo artístico, un entender el artista como objeto de uso y de intercambio. Episodios como este favorecen sin duda la imagen del artista medieval dedicado al humilde servicio de la comuni-

dad y de la fe, a diferencia del artista del Renacimiento que tiene un sentimiento orgullosísimo de la propia individualidad.

La doctrina escolástica del arte favorecía esta situación con su concepción rígidamente objetivista que no permitía encontrar en la obra el sello personal del artista; y añádase a esto la habitual devaluación de las artes mecánicas que inducía al arquitecto o al escultor a no pretender una fama personal. Es necesario recordar que los trabajos de arte figurativo, centrados en torno a un hecho urbanístico y arquitectónico, eran obras de *équipe*, y el mayor recuerdo individual que los artistas o artesanos podían dejar eran las siglas de reconocimiento sobre las piedras principales. Todavía hoy, el espectador distraído que no lee los créditos de una película es propenso a considerar la película como obra anónima de la cual se recuerdan no tanto los autores como la trama o los protagonistas.

A diferencia de los *moechanici*, los poetas adquieren con mucha anticipación la plena conciencia de su dignidad; si para las artes mecánicas se transmiten sólo los nombres de los principales arquitectos, para la poesía cada obra tiene su autor definido, consciente de alguna manera de la originalidad de sus argumentos y de sus estilemas; véanse a este respecto las afirmaciones de José Escoto, Teodulfo de Orléans, Walafrido Strabo, Bernardo Silvestre, Godofredo de Viterbo. Después del siglo XI el poeta ve claramente en su trabajo un modo de adquirir inmortalidad; a medida que las *artes* se van especializando en la lógica y en la gramática, descuidando el estudio de los *auctores* (todavía vivo en tiempos de Juan de Salisbury), los autores de la época, por reacción hacia ese desinterés, afirman cada vez más su dignidad. Jean de Meung afirma que la nobleza de la cuna no es nada ante la nobleza del hombre de letras.

Es un hecho, además, que mientras el miniador suele ser un monje y el maestro albañil es un artesano vinculado a la corpo-

ración, el poeta de nuevo género es casi siempre un artista áulico, vinculado a la vida aristocrática, tenido en gran consideración por el señor con el que vive. No trabajando para Dios o para la comunidad, no construyendo una obra arquitectónica destinada a ser acabada por otros después de él, no dedicando la propia obra a un restringido círculo de doctos lectores de manuscritos, el poeta gusta cada vez más la gloria del éxito rápido y de la atribución personal. Cuando también los miniadores trabajen para los señores, como sucede con los hermanos de Limbourg, entonces también su nombre emergerá del anonimato. Cuando los pintores trabajen en su taller en el ámbito de una civilización ciudadana, como sucede con los pintores italianos del Duecento en adelante, se formará entonces sobre sus personas una literatura anecdótica, y serán centro de un interés que roza el divismo (cf. Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, excurso XII; Hauser 1953, 8).

11.6. *Dante y la nueva concepción del poeta*

Este libro, como se ha dicho al principio, examina las teorías estéticas de la Escolástica y en general de la Edad Media latina. Quedan fuera de nuestro discurso las ideas sobre lo bello y sobre la poesía que se manifiestan en los escritores en romance.

Queda fuera también Dante, por lo menos en la medida en que en sus obras vulgares expresa una nueva concepción del acto poético, de la inspiración, del papel civil y político del poeta.[46]

Sin embargo, Dante requiere una consideración particular como conclusión al discurso sobre las teorías escolásticas del papel del artista y sobre la naturaleza del discurso poético; precisamente porque, a pesar de ser considerado por muchos un correcto seguidor de las posiciones tomistas, manifiesta una posición netamente disonante, sobre todo con respecto a lo que se ha dicho en el capítulo sobre las teorías del símbolo y de la alegoría.

En la *Epístola* XIII, al dar a Cangrande della Scala las claves de lectura de su poema, Dante dice:

> *Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore*

Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litteralis sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab «alleon» grece, quod in latinum dicitur «alienum», sive «diversum».

Para aclarar los puntos indicados hay que advertir que el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico. Para que resulte más claro este procedimiento, consideremos los versículos siguientes: *Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder*. Si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos el sentido moral, se alude a la conversión del alma desde el estado luctuoso del pecado hasta el estado de gracia; si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma santa de la esclavitud de esta nuestra corrupción hacia la libertad de la eterna gloria. Y aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas, en general, todos pueden llamarse alegóricos por ser distintos del sentido literal o histórico. Pues el nombre de *alegoría* procede del adjetivo griego *alleon*, que en latín significa *extraño* o *distinto*.

(*Epistole*, XIII, 20-22; trad. cast. p. 814)

Es conocida la controversia que concierne a esta *Epístola*, es decir, si es obra dantesca o no. Podríamos decir que, por lo que atañe tanto a la teoría de las poéticas medievales, como a la historia de la fortuna de Dante, el argumento no tiene relevancia: en el sentido de que, aunque la *Epístola* no hubiera sido escrita por Dante, reflejaría sin duda una actitud interpretativa harto común a toda la cultura medieval, y la teoría de la interpretación expuesta en la *Epístola* explicaría el modo en el que a través de los siglos se ha leído Dante. La *Epístola* no hace sino aplicar al poema dantesco la teoría de los cuatro sentidos que circuló a lo largo de la Edad Media y que puede resumirse en el dístico atribuido a Nicolás de Lyra o a Agustín de Dacia:

> *Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.*
>
> La letra enseña los hechos, la alegoría aquello en lo que debes creer; el sentido moral lo que debes hacer, el anagógico aquello a lo que debes tender.

El tipo de lectura propuesto por la *Epístola* XIII es radicalmente medieval. Para contestarlo no hay que cuestionar toda la visión medieval de la poesía e intentar lecturas de tipo romántico o posromántico en las que se desconozca todo derecho a la representación «polisémica» y al juego intelectual de la interpretación. Una lectura que, lo sabemos, nos inhibe la comprensión de tres cuartas partes, o acaso más, del poema dantesco, que requiere, por el contrario, una recta y simpatética comprensión del gusto medieval por el sobresentido y por la significación indirecta, alimentada de cultura bíblica y teológica.

Otro argumento que podría militar en favor de una atribución de la *Epístola* a Dante, es que en el *Convivio* se encuentra

una teoría de la interpretación parecida: un poeta que presenta las propias poesías acompañadas por un comentario filosófico que a su vez explica cómo interpretarlas correctamente es un poeta que, sin duda, cree que el discurso poético tiene por lo menos otro sentido además del literal; que este sentido es codificable; y que el juego de la descodificación forma parte integrante del placer de la lectura y representa una de las finalidades principales de la actividad poética.

Sin embargo, muchos se han dado cuenta de que la *Epístola* XIII no dice exactamente lo mismo que se dice en el *Convivio*.[47] En este texto, por ejemplo, es neta la distinción entre alegoría de los poetas y alegoría de los teólogos (*Conv*. II, 1), mientras que en la *Epístola*, y precisamente en virtud del ejemplo bíblico tan difusamente comentado, parece ignorar la división. Desde luego, se dice, Dante habría podido escribir perfectamente la *Epístola* XIII y corregir parcialmente lo que dice en el *Convivio*, pero la verdad es que Dante estaba impregnado de pensamiento tomista y parece que la *Epístola* expone una teoría que está en desacuerdo con la teoría tomista del significado poético.

Ahora bien, ante este problema quedan sólo tres soluciones posibles.

O la *Epístola* no es de Dante, lo que significaría que ha tenido crédito en el ambiente dantesco (y en época muy próxima a la publicación del poema) una teoría poética que habría debido discordar abiertamente de las ideas atribuibles a Dante y a su *entourage* cultural, empezando por la legión de todos sus comentadores. O bien, la *Epístola* es de Dante y Dante ha querido contrastar explícitamente la opinión del Angélico doctor. O bien, la *Epístola* es de Dante, Dante sigue siendo sustancialmente fiel a santo Tomás, pero la *Epístola* no dice exactamente lo que parece querer decir, sino algo más sutil.

Para dar una respuesta a nuestra pregunta y para decidir cuál de las tres soluciones es la más creíble, es necesario remitirse a la temática del alegorismo y/o del simbolismo medieval, ya tratada en el capítulo 6.

Está claro qué es lo que Dante quería hacer cuando en el *Convivio* presenta unas canciones y luego ofrece las reglas para su interpretación. Por un lado, sigue la tradición alegorista medieval y no consigue concebir una poesía que no tenga un significado figural, pero, por el otro, no se coloca en absoluto en contraste con la teoría tomista, porque él pretende sugerir que lo que se derive de la interpretación alegórica de las canciones es exactamente lo que él, el poeta, *quería decir*. «Sotto il velame delli versi strani», tras el velo de esos extraños versos, a través del modo parabólico, se manifiesta el sentido literal de la canción, y esto es verdad a tal punto que Dante escribe su comentario precisamente para que ese sentido literal sea comprendido. Y para no producir equívocos, Dante distingue, con espíritu bastante tomista, entre alegoría de los poetas y alegoría de los teólogos.

¿Sucede lo mismo en la *Epístola* XIII, quienquiera que la haya escrito?

En primer lugar, es ya bastante sospechoso que como ejemplo de lectura alegórica el autor presente un pasaje bíblico. Se podría objetar (véase Pépin 1969, p. 81) que aquí Dante no cita en absoluto el *hecho* del *Éxodo*, sino el *dicho* del Salmista que habla del *Éxodo* (diferencia de la que ya era consciente Agustín, *Enarr. in psalm*. CXIII). Pero pocas líneas antes de citar el salmo, Dante habla del propio poema, y usa una expresión que algunas traducciones, más o menos inconscientemente, atenúan. Por ejemplo, la traducción de A. Frugoni y G. Brugnoli,[48] hace que Dante diga: «Il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle sig-

nificare con la lettera del testo».[49] Si así fuera Dante sería muy ortodoxamente tomista, porque hablaría de un significado parabólico, propuesto por el autor, que podría reducirse, en términos tomistas, al significado literal (y, por lo tanto, la *Epístola* estaría hablando todavía de la alegoría de los poetas y no de la de los teólogos). Pero el texto latino recita: *alius est qui habetur per significata per litteram*, y aquí parece precisamente que Dante quiera hablar «de lo que es significado por la letra» y, por lo tanto, de una alegoría *in factis*. Si hubiera querido hablar del sentido en el que pensaba el autor, no habría usado el neutro *significata*, sino una expresión como *sententiam*, que en el léxico medieval quiere decir, precisamente, sentido del enunciado (pensara en él o no el autor).

¿Cómo es posible hablar de *allegoria in factis* a propósito de acontecimientos relatados en el ámbito de un poema mundano cuyo modo, Dante lo dice en la carta, es *poeticus, fictivus*?

Las respuestas son dos. Si se da por sentado que Dante era un tomista ortodoxo, entonces no queda sino decidir que la *Epístola*, que va tan abiertamente contra el dictado tomista, no es auténtica. Pero en ese caso sería curioso que todos los comentadores dantescos hayan seguido el camino indicado por la *Epístola* (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, etc.).

La hipótesis más económica es que Dante, por lo menos por lo que respecta a la definición de la poesía, *no es en absoluto un tomista ortodoxo*. La opinión está confirmada precisamente por Gilson (1939) y sobre todo por Curtius (1948; trad. cast. I, p. 319) cuando afirma que «los estudiosos de la Escolástica suelen... sucumbir a la tentación de afirmar la existencia de una harmonía providencial entre Dante y santo Tomás». Y Bruno

Nardi (1950, I, 20) recordaba que «la mayor parte de los estudiosos de Dante se ha cerrado el camino para entender su pensamiento, aceptando la leyenda, forjada por los neotomistas, que lo convertía en un fiel intérprete de las doctrinas del Aquinate». Curtius demuestra muy bien que, cuando Dante define, en la *Epístola*, su poema como inspirado en una forma o *modus tractandi* que es *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, también añade que es *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*. Dante pone en juego diez características de las cuales cinco son las que la tradición asignaba al discurso poético, pero cinco son típicas del discurso filosófico y teológico.

Dante considera que la poesía tiene dignidad filosófica, y no sólo la suya, sino la de todos los grandes poetas, y no acepta la liquidación de los poetas-teólogos llevada a cabo por Aristóteles (y comentada por santo Tomás) en su *Metafísica*. «Sesto tra cotanto senno» (sexto en la compañía de sabios formada por Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano; *Inf.* IV, 102), Dante no ha dejado nunca de leer los hechos de la mitología y las demás obras de los poetas clásicos como si fueran alegorías *in factis*, costumbre que, en menosprecio del *caveat* tomista, se cultivaba en Bolonia en el período en el que Dante vivió allí (como sugiere Pépin). En estos términos habla de los poetas en el *De vulgari* (I, 2, 7) y en el *Convivio*. En la *Commedia* afirma abiertamente que Estacio hace doctas a las personas «como el que va en la noche oscura / que no goza la luz que tras sí lleva / y luces al que va detrás procura» (*Purg.* XXII, 67-69; trad. cast. de Angel Crespo): la poesía del pagano transmite unos sobresentidos de los cuales el autor no tenía conocimiento. Y en la *Epístola* VII ofrece una interpretación alegórica de un pasaje de las *Metamorfosis*, visto como una prefiguración del destino de Florencia. Puro gusto retórico del *exemplum*, se dirá: pero para que

el *exemplum* sea persuasivo, bien hay que entender que los hechos narrados por los poetas tienen un valor tipológico.

Y así es, el poeta continúa a su manera la Sagrada Escritura, tal como en el pasado la había corroborado o incluso anticipado. Dante vive en el período en el que Albertino Mussato celebra al «poeta teólogo», y tiene una noción muy alta de la propia *Commedia*. Aunque a Cangrande se la presente como comedia, le deja entender, precisamente a través de los ejemplos que hemos aducido, que él la considera una buena y válida continuación del libro divino. Dante cree en la realidad del mito que ha producido como cree hasta cierto punto en la verdad alegórica de los mitos clásicos que cita; si no, no se explicaría por qué puede introducir en su poema, junto a personajes históricos tomados como figuras del futuro, también personajes mitológicos como Orfeo. Y con mayor razón, Catón será digno de significar, junto con Moisés, el sacrificio de Cristo (*Purg*. I, 70-75) o Dios mismo (*Conv*. IV, 28, 15).

Si tal es la función del poeta, figurar aunque sea a través de la mentira poética hechos que funcionen como signos, a imitación de los bíblicos, entonces se entiende por qué Dante propone a Cangrande la que ha sido definida por Curtius «autoexégesis» y por Pépin «autoalegoresis». Y es verosímil que Dante piense en el sobresentido del poema como en algo muy cercano al sobresentido bíblico: a veces el poeta mismo, *inspirado*, no es consciente de todo lo que dice. Por eso él invoca la inspiración divina (dirigiéndose a Apolo) en el primer canto del *Paraíso*. Y si el poeta es aquel que cuando amor le inspira, escribe, y tal como él le dicta dentro va significando (*Purg*. XXIV, 52-54), se podrán usar —para interpretar lo que él no sabe que ha dicho— los mismos procedimientos que Tomás (pero no Dante) reserva a la historia sagrada. Si el dictado poético fuera completamente literal, como en el sentido parabólico tomista, no se ve el porqué de

gravar varios pasajes de la propia obra con llamadas en las que el poeta invita al lector a descifrar lo que se esconde tras los velos de los versos extraños (*Inf.* IX, 61-63).

Habrá que concluir entonces que la pasión alegórica medieval era tan fuerte que cuando Tomás reduce su alcance, reconociendo que ya, para la cultura del siglo XIII, el mundo natural se sustrae a la lectura interpretativa y figural, serán precisamente los poetas, no tomando en gran consideración la reducción tomista del mundo poético, los que asignen a la poesía mundana esa función que el desarrollo del aristotelismo había sustraído a la lectura del mundo.

12

DESPUÉS DE LA ESCOLÁSTICA

12.1. *El dualismo práctico medieval*

Muchos de los conceptos fundamentales elaborados por la estética medieval sobrevivirán en los siglos siguientes y hasta nuestros días. Los encontraremos reafirmados, disfrazados, citados como recurso a autoridades indiscutibles aunque de hecho se inscriban en otros contextos y estén profundamente cambiados. En este ámbito no nos interesa seguir la permanencia de tales conceptos. Nos interesa, más bien, destacar los elementos de ruptura, de cambio del paradigma, con respecto a los cuales las posiciones de los teóricos medievales entran en crisis.

Una de las características de las formulaciones estéticas medievales es que parecen referirse a todo y a nada. Decir que lo bello es claridad y proporción puede reducirse a una fórmula bastante vacía cuando se ve que puede ser referida a la belleza de Dios, de una flor, de un instrumento bien construido, a los capiteles de las abadías románicas y a las miniaturas del gótico tardío.

En el curso de nuestra indagación hemos visto que la misma fórmula podía predicarse de realidades diferentes según los siglos, y que —por debajo del obsequio verbal a la definición canónica, normalmente heredada de la tradición— se manifestaban diferentes acentuaciones del gusto y diferentes nociones del arte. Y, sin embargo, aun teniendo en cuenta estos matices, la estética de los escolásticos parece representarnos un mundo que no corresponde en absoluto a la realidad cotidiana en la que esas fórmulas se enunciaban. ¿Cómo poner de acuerdo el sentido de regularidad geométrica, el límpido racionalismo, el respeto del deber ser que anima todas las definiciones de la armonía del cosmos, con tantas manifestaciones de ferocidad e impiedad, de

miseria y de desigualdad sufrida día a día? ¿Cómo poner de acuerdo la confianza en un mundo que Dios quiere adornado de todas las gracias y deleites, con la obsesión de las carestías y de las pestilencias, con la presencia advertida por doquier del demonio, con la espera del Anticristo, con la disposición a espiar en todo acontecimiento mundano los signos premonitorios del fin del mundo?

Con esto no queremos detenernos en los *clichés* de los Tiempos oscuros o de la Edad Media como de época de las hogueras. Si acaso es precisamente en la era moderna cuando se inicia en amplia escala la matanza de las brujas, cuyo manual más ilustre, el *Malleus maleficarum*, aparece a finales del siglo XV, mientras que será el humanista Jean Bodin quien hable, creyendo firmemente en ello, de *démonomanie*.

Se trata, más bien, de que la época moderna ha puesto en escena, por decirlo de alguna manera, las propias contradicciones, mientras que la Edad Media tendió siempre a ocultarlas. No sólo la estética, sino todo el pensamiento medieval quiere expresar la mejor situación posible y pretende ver el mundo con los ojos de Dios. Nosotros los modernos no conseguimos conciliar los tratados de teología y las páginas de los místicos con la pasión arrolladora de Eloísa, las perversiones de Gilles de Rais, el adulterio de Isolda, la ferocidad de fra Dolcino y de sus perseguidores, los goliardos con sus poesías que ensalzan el libre placer de los sentidos, el carnaval, la Fiesta de los Locos, la alegre jarana popular que públicamente se mofa, parodiándolos, de obispos, textos sagrados, liturgia. Leemos los textos de los manuscritos, que dan una imagen ordenada del mundo, y no comprendemos cómo se podía aceptar que se decoraran con *marginalia* que mostraban el mundo cabeza abajo (cf. Baltrusaitis 1955, 1969, y Cocchiara 1963).[50]

No se trata de hipocresía o de censura. Si acaso —y la historia de la cultura medieval es en este sentido ejemplar— se trata de una típica actitud «católica»: se sabe perfectamente qué es el bien y se habla de él, recomendándolo, pero se acepta que la vida es diferente, esperando que al final Dios perdone. La Edad Media, en el fondo, invierte el lema horaciano: *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. La Edad Media es una civilización en la que se ofrece público espectáculo de ferocidad, lujuria e impiedad, y al mismo tiempo se vive según un ritual de piedad, creyendo firmemente en Dios, en sus premios y en sus castigos, persiguiendo ideas morales a las que se contraviene con extrema facilidad y candor. La estética se adapta a este principio. Nos dice siempre qué es la belleza ideal, es decir, qué ideal se debe perseguir. Lo demás es desviación casual y provisional, de la que la teoría no se ocupa.

La Edad Media se bate en el plano teórico contra el dualismo maniqueo y excluye el mal —teóricamente— del *plan* de la creación. Pero precisamente por ello tiene que pactar con su presencia *accidental*. En el fondo, también los monstruos, introducidos en la sinfonía de la creación, así como las pausas y los silencios que exaltan la belleza de los sonidos, son bellos. Basta con ignorar —de hecho— el particular como tal.

Pero esto sucede porque la cultura medieval no puede justificar la contradicción. La contradicción puede tolerarse empíricamente, pero la teoría debe resolverla.

12.2. *Las estructuras del pensamiento medieval*

Hay una *quaestio quodlibetalis* de santo Tomás (V, 2, 3) que se pregunta *utrum Deus possit virginem riparare*, es decir, si Dios es capaz de hacer que una mujer que ha perdido la virginidad pueda ser reintegrada a su propia condición originaria.

La respuesta de santo Tomás es decidida. Distingue entre la integridad de la mente y del cuerpo, y las relaciones temporales. La pérdida de la virginidad es un hecho que como consecuencia ha causado una afección espiritual y una afección física. Por lo que concierne a la afección espiritual, Dios puede perdonar y, por lo tanto, restaurar a la virgen en el estado de gracia. Por lo que atañe a la afección física, Dios puede devolver a la virgen la propia integridad corporal, a través de un milagro. Pero ni siquiera Dios puede hacer que lo que ha sido no haya sido, porque esta violación de las leyes temporales repugnaría a su naturaleza. Dios no puede violar el principio lógico por el cual es imposible que «esto ha sucedido» y «esto no ha sucedido» sean ambas aseveraciones verdaderas en el mismo momento.

Este principio no fue puesto en duda ni siquiera por el debate —que atravesó toda la Escolástica— sobre la *potentia absoluta Dei*. Un dios absolutamente omnipotente ¿podría crear o haber creado mundos diferentes del nuestro? ¿Y podría hacer que una cosa sea y no sea al mismo tiempo?

Pues bien, por lo menos hasta Occam, la respuesta se detiene ante el límite intraspasable del principio de no contradicción. La pluralidad de los mundos no es una idea absurda, en línea de principio, pero ni siquiera Occam consigue aceptar la idea de que, cuando se ha arrojado un dado, Dios pueda hacer que no

haya sido arrojado (cf. Beonio-Brocchieri y Ghisalberti 1986; Randi 1986).

La Escolástica tiene una noción lineal del tiempo. Pensar en el tiempo de modo lineal significa creer en la linealidad de la relación causal. Si A causa B, porque precede a B en el tiempo, B no podrá causar A. Se trata de un principio exquisitamente «latino»: el cordero de Fedro, y Fedro con él, no se escandaliza porque el lobo se lo coma (está en el orden de las cosas), sino porque el lobo quiere fundar su derecho no en la fuerza, sino en la desvirtuación de los procesos causales; el río no puede fluir desde el valle hacia el monte. Si *superius stabat lupus*, el agua del lobo será causa del agua del cordero, y no viceversa.

Este principio es el mismo que regula la lógica interna de la sintaxis latina. La linealidad irreversible del tiempo, que es linealidad cosmológica, se convierte en sistema de subordinaciones lógicas en la *consecutio temporum*.

Hemos visto que desde los tiempos de Agustín, la cultura latina adopta, de todo el pensamiento bíblico, una fórmula que se latiniza en estos términos: Dios ha constituido el mundo según *numerus, pondus et mensura*. De todos los conceptos matemáticos griegos, la Edad Media acepta como principio metafísico fundamental, a través de la relectura musicológica de Pitágoras, el de *proportio*. Pero la proporción va acompañada siempre de la *claritas* y la *integritas*. Una cosa es lo que es y no puede ser otra cosa, y esta individualidad, que se basa en la definición de la forma universal actuada en una materia *signata quantitate*, debe mostrarse claramente: la legalidad de esa forma universal (no de otra) resplandece sobre la individualidad de esa cosa (que no es otra). Sólo así puede entenderse no sólo que esa cosa es, sino también que es una, que es verdadera y es bella.

Principio de identidad, de no contradicción y del tercio excluso: he aquí la lección que la Escolástica toma del pensamien-

to griego. Pero Grecia no ha ofrecido sólo el modelo del principio de identidad y del tercio excluso. Grecia ha elaborado también la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. Hermes es volátil, ambiguo, padre de todas las artes, y dios de los ladrones, *iuvenis et senex* al mismo tiempo. Y herméticas serán las metafísicas de la transmutación y de la alquimia; el principio fundamental del *Corpus Hermeticum* —cuyo descubrimiento renacentista decreta el fin del pensamiento escolástico y el nacimiento del nuevo neoplatonismo— es el principio de la semejanza y de la simpatía universal. La Escolástica acaricia esta sugestión a través del único texto hermético traducido al latín, el *Asclepius*, pero intenta esconder y reprimir la tentación de la metamorfosis continua.

La Edad Media conocerá el neoplatonismo a través de la versión cristianizada del *Corpus Dionysianum*, y el problema del Pseudo Dionisio es que, a pesar de que el Uno divino es incognoscible y anterior a cualquier determinación, hay que atribuirle unos nombres (es decir, hay que hablar de Dios, aunque Dios eluda cualquier palabra nuestra sobre él).

El neoplatonismo cristiano del Areopagita es un neoplatonismo «débil», a diferencia del renacentista que, como veremos, será «fuerte». El neoplatonismo del Areopagita, aun reconociendo la complejidad cósmica, no piensa en absoluto que el Uno que es su origen sea el lugar contradictorio de todas las determinaciones posibles. Es más, siendo el origen y la garantía de la racionalidad misma del Cosmos, el Uno se conoce sin ambigüedades. Quienes lo conocemos de forma confusa y contradictoria somos nosotros, que, a causa de la impropiedad de nuestro lenguaje, no sabemos cómo nombrarlo. Intentamos llamarlo unidad, verdad, belleza, pero sabemos que estos términos son inadecuados. Dionisio dirá que usamos algunos términos para hablar de Dios, pero en sentido hipersustancial. Es decir, signifi-

can mucho más —o mucho menos, que es lo mismo— de lo que significan normalmente. Por lo tanto, significan siempre algo diferente, por lo que será oportuno llamar a Dios monstruo, oso, pantera, porque de esa forma nos daremos cuenta de que no estamos diciendo verdaderamente la verdad sobre él, y sabremos que estamos hablando sólo *simbólicamente*.

Es fácil vislumbrar el riesgo de esta situación: cada aspecto del universo, incluso el más impensablemente desproporcionado, sirve para hablar de Dios. ¿Cómo leer el libro del mundo, ya que en él todo puede significar todo? La actividad fabuladora del lenguaje místico, con sus metáforas incontroladas, podría tomar la iniciativa.

Pero el neoplatonismo medieval no admite lo que el neoplatonismo griego admitía, es decir, que Dios se emana, que el Universo es, por decirlo de alguna manera, un ectoplasma del Uno, y que está hecho hasta sus ínfimos niveles de la misma pasta que Dios. La filosofía cristiana debe salvar la absoluta trascendencia de Dios, de modo que lentamente —y es el trabajo que sobre el *Corpus* harán los teólogos posteriores, hasta santo Tomás— transforma la idea neoplatónica de emanación en la idea cristiana de *participación*. El Uno divino está infinitamente lejos de nosotros, nosotros no estamos hechos de su misma pasta, somos creados por él pero existe una distancia, una interrupción entre él y nosotros, no hay un flujo de lava, un magma continuo. Se entiende, pues, cómo en esta perspectiva, aunque se admita que el mundo es una selva de formas significantes y que todas pueden hablar de manera diferente de Dios, se intente limitar la polisemia del cosmos. Es necesario, con todo, formular de manera unívoca esa univocidad y no contradictoriedad que Dios es en sí. Se trata de transformar un pulular de alusiones, de imprecisas relaciones de semejanza, en cadenas de causa y de efecto sobre las que se pueda razonar de forma unívoca. El

principio tomista de la analogía no se basa en semejanzas inasibles y vagas, sino en un criterio metodológico que permite inferir, según reglas lo más posible unívocas, la naturaleza de la causa a partir de los efectos.

Para que este discurso sea posible hay que creer firmemente en el principio de identidad y sostener que *tertium non datur*. Los principios de la lógica griega sostienen la confianza medieval en el hecho de que los límites entre las cosas, como entre las ideas, pueden trazarse con absoluta exactitud. Puede haber opiniones contradictorias, pero el fin de la investigación filosófica es llegar a una conclusión sin ambigüedades.

El estilo escolástico, observa Chenu (1950, 2), puede reconducirse a tres procedimientos fundamentales, la *lectio*, la *quaestio* y la *disputatio*.

La *lectio* presupone un texto. Antes aún que Aristóteles o las sentencias de Pedro Lombardo, será texto por excelencia la Sagrada Escritura. ¿Cuál es la actitud de la latinidad cristiana hacia el texto?

El hermeneuta medieval, fascinado por lo laberíntico del libro, declara el propio vértigo ante la infinidad de las cosas que el Libro Sagrado puede decir. Pero este, al final (véase el capítulo 6), se presenta como un volcán en el cual ninguna erupción se pierde, sino que vuelve al ciclo y se renueva. En otros términos, el libro debe tener un solo sentido, el que su autor divino se proponía, y debe decir una sola cosa. La insistencia en la búsqueda de la *intentio auctoris*, que santo Tomás hace extensiva también a la lectura de la poesía profana, refleja la confianza latina en una «cosa» que preceda la superficie lingüística del texto.

La cultura medieval está fascinada, pues, por el vértigo del laberinto escriturario, pero intenta exorcizar el fantasma. Reconoce lo laberíntico del libro como una impresión de superficie: el

problema es encontrar las reglas subyacentes y los recorridos legítimos, deslegitimando los erróneos. Si el libro ha sido escrito *digito Dei* y Dios es el principio mismo de la identidad, el libro no puede generar significados contradictorios.

La *quaestio* escolástica, que encuentra su máxima realización en la *quaestio* tomista, no ignora la variedad de las opiniones. Es más, las enumera, las clasifica, las coteja. Pero al cotejar las opiniones discordes, en el momento en que divisa la posibilidad de dos verdades contradictorias, la *quaestio* se presenta como una máquina, que se quiere infalible, para reducir *ad unum* los extremos del dilema. El *respondeo* de la cuestión no ignora la variedad de las opiniones previas: intenta mostrar que no estaban en contradicción, y lo hace a costa de establecer distinciones a menudo exageradamente sutiles, a menudo puramente formales. Intenta evitar a toda costa que la respuesta a un problema pueda ser doble, o múltiple.

La *disputatio*, que es pública, públicamente asume el riesgo de la derrota, porque no confía al resumen del maestro la lista de las razones contradictorias, sino que deja que se muevan libremente, presentadas por los adversarios, en la plenitud de su fuerza. La *disputatio* es práctica teórica y al mismo tiempo torneo, duelo, riesgo calculado. ¡Qué gloria le llegará al maestro si consigue conciliar las contradicciones y ofrecer una respuesta única, a pesar del valor dialéctico de los adversarios!

Y aun así, como observa Mandonnet (1928), la *disputatio* no se limita al proceso verbal del debate, debe concluirse con la *determinatio* encomendada al maestro, a aquel que deberá hallar la conciliación final, indisputable.

Todos estos procedimientos *revelan el terror escolástico de la contradicción*. Pues bien, es precisamente el principio de contradicción el que será legitimado por los adversarios humanistas y renacentistas del pensamiento escolástico.

12.3. *La estética de Nicolás de Cusa*

No hay que pensar en el paso entre Edad Media y Renacimiento como en una ruptura brusca y en un total cambio de paradigma. Sería un burdo *cliché* reconocer en la Edad Media una época de credulidad y en el Renacimiento una época en la que se afirma la racionalidad crítica del hombre moderno y del espíritu laico. Todo lo contrario: si acaso el Renacimiento sustituye el racionalismo medieval con formas de fideísmo mucho más encendidas.

La credulidad medieval abarcaba la tradición paleocristiana y un mundo natural aún desconocido en gran parte; la credulidad renacentista abarcará la tradición preclásica y las relaciones entre mundo celeste y mundo sublunar. En el siglo XV se afirman formas de filología «moderna» (véase la crítica que Lorenzo Valla hace a la «donación» de Constantino), pero al mismo tiempo se aceptan textos recuperados, como el *Corpus Hermeticum*, con la misma falta de criterio filológico con la que los medievales habían aceptado el *Corpus Dionysianum*.

Con todo, se puede afirmar que con el espíritu del humanismo se abre camino una nueva concepción de la relación hombre-Dios-mundo. Si la Edad Media había sido una época teocéntrica, el humanista tiene, sin duda, caracteres antropocéntricos. Esto no significa que se sustituye a Dios con el hombre, sino que se ve al hombre como centro activo, protagonista del drama religioso, mediador entre Dios y el mundo.

Contribuye a este panorama el resurgimiento del platonismo. El platonismo florentino descubre los textos platónicos (la Edad Media conocía sólo el *Timeo*), los lee casi siempre con un espíritu neoplatónico, y los encuentra solidarios con la afirma-

ción de una nueva noción del papel del hombre en el universo. Platón y, en general, los clásicos griegos representan el redescubrimiento de una cultura que la Edad Media había ignorado.

No es que el Renacimiento reniegue de Aristóteles. Al contrario: por una parte, personajes como Pico della Mirandola intentarán demostrar la unidad entre Aristóteles y Platón; por la otra, precisamente en esta época se afirmarán dos florecientes escuelas de renacimiento aristotélico, la alejandrinista y la averroísta, mientras que en el ámbito de los estudios literarios se leerán y se comentarán activamente la *Poética* y la *Retórica*. Lo que se rechazaba era Aristóteles tal como había sido definido, enmarcado, oficializado, autorizado por la teología escolástica.

En el alba del siglo XV encontramos un pensador ortodoxo, un filósofo cristiano, un hombre de iglesia, que asesta un golpe mortal al pensamiento escolástico. Se trata de Nicolás de Cusa, en cuyo pensamiento el problema de la *coincidentia oppositorum*, es decir, de la conciliación de los contrarios, adquiere un papel central.

El principio de oposición se manifiesta en la mecánica concreta de la sensación (*De beryllo* 36) y en el universo abstracto de las realidades matemáticas: la circunferencia de grado máximo es línea recta al máximo grado (*De docta ignorantia* 1, 13). Esto sucede porque todo está en todo, y cada cosa que existe no es sino una *contracción* del todo divino: Dios está en cualquier punto del universo y el universo entero se contrae en cualquier cosa del universo.

Con Cusano se configura también una primera idea de la infinitud del mundo que tiene el centro por doquier y la circunferencia en ningún lugar, porque circunferencia y centro son Dios, que está por doquier y en ninguna parte (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) sugiere que la verdadera idea revolucionaria de la cultura renacentista no ha sido el descubrimien-

to copernicano, sino más bien la idea —que está presente en Cusano y se afirmará en Giordano Bruno— de la pluralidad de los mundos.

Las posiciones metafísicas de Nicolás de Cusa tienen una recaída inmediata en su estética, y por ello nos interesan de modo particular.[51]

Aparentemente, Cusano no introduce, en su obra, ideas estéticas que no hubieran sido tratadas ya ampliamente por los escolásticos. Encontramos las definiciones de la belleza como *splendor formae*, como *consonantia*, las formas como ideas ejemplares en Dios, el *ars* como *imitatio naturae*. De las estéticas neoplatónicas de la luz a las estéticas pitagóricas de la proporción, a las meditaciones albertinas y tomistas sobre el organismo formado, todas las líneas de la especulación estética previa se reencuentran en el filósofo de Cues sin que parezcan haber sido objeto de nueva reflexión y desarrollo.

Y sin embargo, Cusano plantea su visión del mundo con sentido de la multiplicidad de dimensiones de lo real, de su perspectiva infinita, por lo que todo puede enfocarse desde diferentes ángulos visuales, encontrando inagotablemente fisonomías complementarias. Y este planteamiento filosófico se basa en la noción metafísica de *contracción*.

> Complicación, explicación y contracción [*complicatio, explicatio, contractio*] son términos frecuentes en Cusano e implican toda su metafísica. El ser complicante contiene en sí mismo, en grado eminente, esos seres a él inferiores, que resultan ser explicaciones contractas del ser complicante. El caso típico es el de Dios, que en su ser complica el ser de todas las cosas... Por lo tanto, en cada cosa está en acto el todo, pero... la participación del ser no es fraccionamiento en

partes, sino contracción de todo el ser: cada ser es el todo contracto.

(Santinello 1958, pp. 23 y 115)

En ese sentido, cada ente, en la metafísica cusaniana, es una especie de perspectiva sobre el todo, y del todo tiene, en medida no eminente, la infinitud de los rostros. Pero esta misma naturaleza del universo lo dota de una estructura estética: cada parte del cosmos se relaciona con el todo mediante proporción y correspondencia, mediante armonía, pues, y manifestatividad, esplendor revelante.

Esta estética, ya humanista, se contrapone a una estética clásica, que era una estética de la visión, como estética de la expresión. Pero una desviación sensible se produce también con respecto a la estética de inspiración neoplatónica, de la cual Cusano depende. Ya en el ámbito escolástico, un Alberto Magno se distingue de un Tomás por una acentuación platónica más decidida: donde en Alberto Magno hay un acento colocado en el resplandor de la forma (como idea ejemplar), en la materia informada y compuesta en *sínolo* (aun en la aceptación, por tanto, del hilemorfismo aristotélico), en Tomás encontramos una atención exclusiva hacia la forma en cuanto compuesta en *sínolo*, es decir, hacia el organismo en cuanto formado, en cuanto sustancia.

Cusano está vinculado a toda la corriente neoplatónica, y sus ascendencias estéticas hay que encontrarlas en Alberto y no en Tomás; pero se separa de sus predecesores en dos aspectos netísimos. Ante todo, a lo concreto absoluto de Dios contrapone, en el nivel de la creación, lo concreto e individual de los seres, explicaciones del Uno complicante, pero explicaciones en cuanto acto vivo de concreta formación no catalogable por tipos y arquetipos. Las ideas universales parecen, en Cusano, más un

instrumento descriptivo y comprensivo de la mente humana que un molde introducido en las cosas y abstraíble de las mismas. En segundo lugar, en Alberto Magno el acento caía en la visión de una forma en cuanto formada, objetivada por el acto creativo: en Cusano, precisamente por el vivaz sentido de un acto creativo que de lo absoluto concreto de Dios pasa a la actuación de lo concreto de las cosas, el acento cae en el proceso de formación, en lo vivo de su dinamismo.

> El concepto de Dios *forma formarum* da lugar, por tanto, a una concepción dinámica de Dios y del mundo. El dinamismo formador de la forma divina es formador de otros tantos centros de vida dinámica y formadora; y estos centros son las diversas formas, diversamente participantes a las cosas del ser de Dios.
>
> (Santinello 1958, p. 62)

La potencia creadora de Dios es potencia absoluta además de acto absoluto; y el *posse facere* coincide en ella con el *posse fieri*, con la virtualidad de todo proceso formativo, quedando a salvo la relación de trascendencia, no de emanación, que preside tal proceso (*ibid*. pp. 91 y ss.).

Ahora bien, la medida particular en la que las formas formadas expresan, explican, la existencia del formante que las ha puesto al ser, está precisamente en el ser a su vez formantes. Las formas formadas son centros de formación; la virtud germinativa de las plantas expresa, como la inteligencia humana, la virtud formante del Creador. Por consiguiente, una de las características de las formas es precisamente la de manifestar el mismo proceso que las ha formado: y, por lo tanto, la forma, en ese sentido, es contracción del formador, y en sus mismas y dinámicas conexiones lo declara. Precisamente por ello, Cusano ins-

taura continuas analogías entre *ars* humana y creatividad divina. Y en esta responsabilidad expresiva del hombre formador, en esta visión del hombre colaborador de Dios en la instauración de un mundo dotado de múltiple vitalidad, abierto siempre a explicaciones complementarias, hay que ver, sin duda, en el seno mismo de una metafísica impregnada de espíritus teológicos medievales, un vigoroso planteamiento humanista.

> En el proceso del arte humano el término es la mente del artista que termina; es decir, se realiza en la obra de arte, cuyo organismo, constituido en su propia perfección formal, resulta terminado como complemento del acto artístico. Perfecta es la obra en su límite, porque su *posse fieri* ha adoptado una organicidad formada y terminada; pero es imperfecta, porque ha trascendido de la mente del artista que es su término; y queda en ella un margen de *posse fieri*, de formabilidad, que el artista no ha traducido en acto. Cada obra, en sus límites, debería representar la realización última de la mente; pero no la representa jamás, y por consiguiente el artista multiplica su acto dándole término en numerosas otras obras.
>
> (Santinello 1958, p. 220)

Aunque en un comentario a Aristóteles, santo Tomás alude al hecho de que en la forma formada existe cierto *apetito* hacia una forma ulterior, la estética medieval, sin embargo, era insensible a esta preocupación: una forma era una forma, algo donde el *nisus* formante descansaba, una añadidura compacta, tetrágona, a la unívoca solidez del universo. En Cusano vibran nuevos presentimientos, el cosmos se hace añicos sobre las múltiples caras de mil posibilidades, y la tarea del hombre se tiñe de una inquietud que ya no lo abandonará.

12.4. *El hermetismo neoplatónico*

Posiciones como las de Cusano son consonantes con la nueva cultura que se va difundiendo en el ámbito del platonismo florentino de ese mismo siglo XV, y del que debemos considerar dos aspectos que atañen a nuestro discurso. En primer lugar, la idea de un universo denso de contradicciones que se componen de infinitos modos; y, en segundo lugar, la diferente función que adquiere el arte humano en ese contexto, como posibilidad de intervención manipuladora y reordenadora de la naturaleza. Estas ideas, aunque se enmarcan en el ámbito más vasto de la cosmología neoplatónica, hermética y cabalista, y en la justificación de la magia natural, tendrán repercusiones en las teorías de lo bello y del arte.

En oposición a la limitación del *corpus* de autores clásicos autorizado por la Escolástica, el humanismo italiano se dedica al redescubrimiento de toda la ciencia antigua y sustituye (o añade) la exclusiva interpretación de las Sagradas Escrituras con el comentario de los grandes pensadores religiosos del mundo griego y oriental, ya fueran personajes históricos o autores legendarios a los que se les atribuían textos escritos posteriormente.

En 1492 España es liberada definitivamente de los árabes, y una de las primeras medidas que subsiguen al éxito de la Reconquista es la expulsión de los judíos. Entre ellos, grandes cabalistas de la península ibérica se dispersan por toda Europa, especialmente en Italia. Ahora bien, la tradición cabalista enseñaba que no sólo la Sagrada Escritura sino toda la creación depende de una combinación de las letras de un alfabeto primordial, y que estas letras (tanto a través del trabajo de interpretación es-

crituraria como de una acción mágica sobre la creación misma) pueden recombinarse de infinitas maneras.

Llegan, mientras tanto, al ambiente humanista los *Himnos órficos* y los *Oráculos caldeos*, los cuales, aunque de producción helenística, se consideran textos de sabiduría arcaica: a través de ellos se difunden varias doctrinas orientales. Junto con ellos se introduce en el mundo occidental el *Corpus Hermeticum*, una serie de escritos —por lo menos en la forma en la que los conocemos— no anteriores al siglo II d. C.

Marsilio Ficino, que traducirá y comentará tanto los *Diálogos* de Platón como las *Eneadas* de Plotino, emprende la traducción del *Corpus*, aunque de forma incompleta, con el título de *Pimander*, por orden de Cosme de Médicis. Ficino —y con él todo el ambiente humanista— considera el *Corpus* documento de antigua sabiduría preegipcia, obra quizá del mismo Moisés. A diferencia del relato bíblico, la génesis del mundo que se relata en el primer texto del *Corpus* subraya el hecho de que el hombre no sólo es creado por Dios, sino que es divino él mismo. Su caída no se debe al pecado, sino a su capacidad de doblegarse ante la naturaleza, movido de amor por ella.

El *Corpus Hermeticum*, al ser una recopilación, contiene ideas que a menudo se contradicen de libro a libro. Por otra parte, toda la tradición a la que el humanismo se remite es de carácter sincretista. Y, por último, los mismos humanistas (Ficino y Pico della Mirandola los primeros) pretenden demostrar la fundamental concordancia entre las sabidurías tradicionales que, a pesar de las aparentes contradicciones, reafirmarían todas las verdades fundamentales del cristianismo. Un gusto historiográfico por un depósito de verdades contradictorias se funde con los fermentos de esa metafísica de la contradicción expresada ya por Cusano. La fusión de neoplatonismo, cabalismo, hermetismo inclina a los estudiosos de la nueva era a ver en la contradic-

ción sólo el infinito desplegarse de la sabiduría divina, de la acción misma de Dios en el cosmos.

El neoplatonismo humanista es, con respecto al medieval, un neoplatonismo fuerte, que no es corregido por la exigencia de preservar la racionalidad y la no contradictoriedad del principio divino. Remitiéndose al neoplatonismo de los orígenes, de Plotino a Proclo, se reencuentra ahora una metafísica y una ontología por la cual, en la cúspide de la escala de los seres, hay un Uno inasible y oscuro que, no siendo susceptible de determinación alguna, las contiene todas y es, por tanto, el lugar, fecundísimo, de la contradicción misma. Pero como este Uno no es trascendente con respecto al mundo, es más, se ensimisma en un movimiento de creación continua, cada elemento de la decoración mundana participa de esta riqueza de su origen. En el corazón mismo de la realidad creada se realiza continuamente, y con aspectos siempre nuevos, la coincidencia de los contrarios. [52]

Marsilio Ficino pone en el centro de su platonismo la fusión entre religión y filosofía. No era un tema nuevo. Nueva era la vía mediante la que se intentaba realizarla: el hallazgo de una sabiduría antigua en la que esta unidad no se había fracturado. Es comprensible que esta actitud induzca a una relectura de todas las revelaciones, de todos los tiempos y de todos los países, para encontrar en ellas el núcleo central de una religión natural, de origen antiquísimo. De aquí el entusiasmo por el descubrimiento de los códices griegos, que embarga a los doctos y a sus mecenas. El pensamiento platónico se presenta como el lugar teórico en el que esa fusión se había verificado con mayor evidencia, pero del platonismo se ponen en relieve, en este fervor de redescubrimiento, la doctrina del amor y las sugerencias que podía dar para una redefinición del papel del hombre en el mundo. La finalidad de una religión filosófica es para Ficino la

renovación del hombre. La redención es una renovación por la que la naturaleza creada es devuelta a Dios a través del hombre. El alma humana es la verdadera cópula del mundo porque, por un lado, se dirige hacia lo divino y, por el otro, se introduce en el cuerpo y domina la naturaleza. El hombre participa de la providencia, que es el orden que gobierna los espíritus; del hado, que gobierna los seres inanimados; y de la naturaleza, que gobierna los cuerpos. Pero aun participando de estos tres órdenes, el hombre no está determinado por uno solo de ellos, participa de ellos activamente.

El alma cumple su función mediadora mediante el amor: Dios ama el mundo y lo crea, el hombre ama a Dios. El hombre es la unidad viva del ser a través del vínculo de amor que, también en las dos direcciones, lo ata a Dios. El hombre se diviniza en el desarrollo de la propia racionalidad, en un proceso de purificación y perfeccionamiento infinito.

En síntesis, podemos decir que el platonismo ficiniano se apoya sobre una idea del amor como conciencia de una carencia y búsqueda de un tesoro escondido, de una revelación intelectual que concierne a una verdad misteriosa, envuelta de carácter sacro, por lo que el filósofo adquiere una función sacerdotal.

Vemos inmediatamente cómo estas posiciones imponen a Ficino una visión estética diferente de la Escolástica. En el pasaje que sigue (de *De amore*, un comentario al *Banquete* platónico, vv. 2-4), Ficino retoma todos los temas clásicos de la estética medieval, pero para contestarlos.

> Hay algunos que tienen la opinión de que la belleza es cierta posición de todos los miembros o, como ellos dicen, una igualdad de medida o proporción, con cierta suavidad de colores. Esta opinión no la admitimos, puesto que como esta disposición de partes sólo la hay en las cosas compuestas,

ninguna cosa simple sería bella. A los colores puros, las luces, una sola voz, el brillo del oro, la pureza de la plata, la ciencia, el alma, todos los cuales son simples, los llamamos bellos. Y estas cosas nos deleitan extraordinariamente, como cosas realmente bellas. Se añade a esto que aquella proporción incluye todos los miembros del cuerpo compuesto, y no está en cada uno de los miembros por sí, sino en todos juntos. Por tanto, cada miembro por sí mismo no será bello. Pero la proporción de todo lo compuesto nace precisamente de las partes, de donde resulta un absurdo, puesto que cosas, que no son por naturaleza bellas, originan la belleza.

La misma razón nos lleva a no suponer que la belleza es la suavidad de los colores. Porque muchas veces el color en un viejo es más claro, y la gracia es mayor en un joven. Y en los de la misma edad alguna vez sucede que aquel que supera a otro en color es superado por el otro en gracia y belleza.

Y nadie se atreverá a afirmar que la belleza es una conjunción de figura y de colores, porque ni las ciencias ni las voces, que carecen de figura y de color, ni los colores ni las luces, que no tienen una figura determinada, serían dignos de amor.

La potestad divina, que se eleva por encima de todo, infunde benignamente su rayo, en el cual está la fuerza fecunda de crear todas las cosas, a los ángeles y espíritus por ella creados. Este rayo divino imprime en estos, que están cercanos a él, la disposición y el orden de todo el mundo con mucha más exactitud que en la materia del mundo. He aquí por qué esta pintura toda entera del mundo, que vemos, brilla con una claridad especial en los ángeles y en los espíritus. En aquellos aparece la figura de cada esfera, del Sol, la Luna y las estrellas, de los elementos, las piedras, los árboles y los animales uno por uno. Los platónicos llaman a estas pintu-

ras en los ángeles, modelos e ideas; en las almas, razones y nociones; en la materia del mundo, imágenes y formas. Estas están claras en el mundo, más claras en el alma, y clarísimas en la mente angélica. Por tanto, el único rostro de Dios se refleja en tres espejos diferentes colocados en orden, en el ángel, en el alma y en el cuerpo del mundo. En el que está más próximo se refleja muy claramente; en el que está más lejano se refleja de una manera más oscura; en aquel que está lejanísimo con respecto a los otros, muy oscuramente.

Y nosotros no dudamos de que esta belleza es incorporal. En el ángel y en el alma ninguno duda de que esta no es un cuerpo, y que también en los cuerpos es incorporal lo demostramos más arriba y por ello a partir de aquí consideramos muy importante que el ojo no ve otra cosa que la luz del sol, porque las figuras y los colores de los cuerpos no se perciben jamás si no están iluminados por la luz, ni ellos llegan con su materia a los ojos. Sin embargo, parece necesario que estas cosas estén en los ojos para ser vistas por los ojos. Entonces, la luz única del sol se presenta a los ojos, pintada de colores y de figuras de todos los cuerpos iluminados por ella. Los ojos, con la ayuda de cierto rayo natural suyo, perciben la luz del sol así dispuesta y, en esta percepción, ven la propia luz percibida y todas las cosas que hay en ella. Es por esto que todo este orden del mundo que se ve es percibido por los ojos, no del modo en que está en la materia de los cuerpos, sino del modo en que está en la luz infundida a los ojos. Y puesto que en aquella luz se ha separado de la materia, está necesariamente desprovisto de cuerpo.

Y esto aparece aún más evidente en el hecho que la luz por sí misma no puede ser un cuerpo, ya que en un momento completa todo el orbe de Oriente a Occidente, y penetra

en cada parte del cuerpo, del aire y del agua, sin ofensa alguna.

(Trad. cast. pp. 92-97)

Está claro que a Ficino no le interesa la obra de arte, o en general la cosa bella, como objeto material, en la cual gozar del proporcionado ordenarse de la materia con la idea divina o con la idea que el artífice ha introducido en ella. A Ficino le interesa la experiencia de la belleza como medio de contacto inmediato con la belleza sobrenatural.

Es curioso, sin duda, observar cómo la Edad Media, sospechosa de tener una concepción puramente metafísica de lo bello, era capaz (lo hemos visto) de reflexionar sobre lo materialmente concreto del objeto contemplado, mientras que en los albores de la época moderna parece perderse el gusto por la materia. No hay que generalizar, el Renacimiento nos ofrecerá también reflexiones sobre la actividad fabril de quien plasma e interroga a la materia, pero es cierto que en esta época se manifiesta también la concepción del arte como «cosa mental» y, no por casualidad, será en el siglo XVI cuando se afirme la estética manierista de la idea (cf. Panofsky 1924).

Si acaso —y tal es el cambio de paradigma— el Renacimiento tenderá a interrogar las cosas concretas, el mundo natural, pero no tanto para encontrar desplegada en él la imagen de un orden cósmico ya dado y definido desde el principio, sino para determinar simpatías y semejanzas que garanticen una continua metamorfosis, un deslizarse, si así puede decirse, de cada cosa en cualquier otra, y esto por razones que al medieval se le habrían escapado, o que habría rechazado por motivos de ortodoxia.

El mundo del humanismo florentino es el mundo donde se afirma, tras la estela del hallazgo de los textos herméticos, una magia natural y donde el cosmos se ve como una red de influencias en las que el hombre puede introducirse para dominar la naturaleza y corregir la influencia misma de los astros.

12.5. *Astrología* versus *providencia*

Para la tradición hermética el cosmos está dominado por los astros. También la Edad Media había practicado creencias astrológicas, pero de forma no oficial (cf. Thorndike 1923). Ahora, la idea de que los diferentes astros sean potencias intermedias entre Dios y el mundo sublunar lleva a la persuasión de la *simpatía universal*, es decir, de la mutua interdependencia de todas las partes del cosmos, y en particular de la acción de los astros sobre los acontecimientos del universo sublunar.

Además —y convergían en esta visión influencias herméticas, neoplatónicas y especialmente gnósticas—, en el universo astrológico dependiente de la cadena emanatista que del Uno procede hasta los aspectos ínfimos de la creación, se establece la que se ha llamado una burocracia de lo invisible, una cadena ininterrumpida de cohortes angélicas, arcontes, demonios, una densa jerarquía de mediadores que unen el mundo espiritual al mundo celeste y al mundo sublunar. Ya sea que estos mediadores se identifiquen con fuerzas naturales ya con verdaderas entidades sobrenaturales, el hombre podrá actuar sobre esta pluralidad de dioses y demonios sólo si de alguna manera consigue suscitar su atención y orientar su influencia a través de prácticas de teúrgia.

Véase, con el Renacimiento ya avanzado, esta cita del *De magia* de Giordano Bruno:

> *Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemonas, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus,*

daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aethereae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum… Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.

Los magos tienen por axioma —que en toda su obra se ha de tener ante los ojos— que Dios influye en los dioses, los dioses en los astros (o cuerpos celestes) que son números corporales, los astros en los demonios —que son los habitantes y cultivadores de los astros, entre los que se encuentra la tierra—, los demonios en los elementos, los elementos en los mixtos, los mixtos en los sentidos, los sentidos en el alma, el alma en el animal entero: y este es el descenso de la escala. A continuación el animal asciende por el alma a los sentidos, por los sentidos a los mixtos, por los mixtos a los elementos, por estos a los demonios, por estos a los astros, por ellos a los dioses incorpóreos o de sustancia o corporeidad etérea, por estos al alma del mundo o espíritu del universo, por este a la contemplación de la unidad simplicísima óptima máxima incorpórea, absoluta, autosuficiente. Así, Dios desciende a través del mundo al animal, el animal empero asciende por el mundo a Dios... Entre el grado superior

y el inferior están las especies intermedias, las superiores de entre estas participan más de la luz, el acto y la virtud activa, las inferiores empero participan más de las tinieblas, la potencia y la virtud pasiva.

(*De magia*, trad. cast. pp. 230-231)

12.6. *Simpatía versus* «proportio»

La práctica teúrgica se presenta como acción a distancia y la acción a distancia es posible porque el cosmos entero, en su fundamental y divina unidad, se rige sobre un ininterrumpido vínculo entre los seres: la *simpatía universal*. Y la simpatía universal se manifiesta a través de relaciones de *semejanza*.

Simpatía universal significa que hay correspondencias, armonías, relaciones de proporcionalidad entre macrocosmo y microcosmo. Una idea que habíamos encontrado ya en el platonismo de la escuela de Chartres, y no por casualidad, puesto que la fuente de los chartrianos y la de la tradición hermética es siempre la misma, el *Timeo* platónico. Pero el cuadro metafísico ha cambiado. La relación macro-microcosmo de los medievales era tal porque Dios había querido el hombre y el mundo a su imagen y semejanza. En el neoplatonismo renacentista la relación existe por necesidad, por las mismas razones por las que necesariamente Dios se efunde en el mundo.

Por lo tanto, aunque sería fácil encontrar en la doctrina de la simpatía universal una revisitación del concepto medieval de alegorismo universal, regido y controlado por los criterios igualmente medievales de proporción o conveniencia cósmica, es necesario poner en evidencia las diferencias, ya radicales, entre los dos universos culturales. Y una de las diferencias fundamentales reside precisamente en el concepto de semejanza —signo de la relación de simpatía— que toma forma en la doctrina de las *signaturas*.

En el origen de la doctrina renacentista de las signaturas está la persuasión de que las cosas encierran virtudes ocultas. La Edad Media no excluía en absoluto estas virtudes, es más, estas

dependían directamente de las formas sustanciales y de las diferencias esenciales, que nos son desconocidas y que podemos conocer sólo a través de las diferencias accidentales (véase, por ejemplo, santo Tomás en el *De ente et essentia* VI). Lo que, de todas maneras, santo Tomás no habría podido aceptar es que sobre estas cualidades ocultas se pudiera actuar mediante un arte cualquiera, visto que, como se ha apurado a propósito de la ontología de la forma artística, el arte modifica sólo terminaciones superficiales y actúa siempre sobre una materia entregada al artista, inmodificablemente, por la naturaleza.

Es precisamente la naturaleza, en cambio, la que el Renacimiento considera modificable a través del arte. Los únicos que en la Edad Media podían concordar con esta hipótesis, y que lo hacían, eran los alquimistas, pero ellos representaban, en la cultura medieval, una corriente subterránea, marginal y marginalizada.

De forma radicalmente opuesta se comportará el mago renacentista. Las virtudes ocultas, con cuya dirección se puede modificar mágicamente el curso de la naturaleza, son cognoscibles porque las relaciones entre ellas y las entidades celestes que las dotan de tales virtudes están expresadas por las *signaturas*, es decir, por las semejanzas entre las cosas y los aspectos formales de los astros.

Para hacer perceptible la simpatía entre las cosas, Dios ha impreso en cada objeto del mundo, como un sello, un rasgo que hace reconocible la relación de simpatía con alguna otra cosa.

Para Paracelso el *signatum* es cierta actividad vital orgánica que da a cada objeto natural (al contrario de los objetos hechos artificialmente) cierta semejanza con cierta condición producida por la enfermedad, y a través de la cual puede restaurarse la salud en las enfermedades específicas y en la parte enferma. El *ars signata* enseña, además, la manera en la que se deben asignar

a todas las cosas los nombres verdaderos y genuinos, que Adán, el Protoplasto, conoció de forma completa y perfecta, y, casi siempre, estos nombres expresan ya la semejanza que instituye la relación de simpatía entre los entes. Por ejemplo, la eufrasia o *erba ocularis* se denomina así porque resulta útil también para los ojos enfermos y vulnerados. La raíz sanguinaria se llama así porque, más que cualquier otra raíz, detiene la hemorragia. El satirión u *orchis* lleva ese nombre porque tiene la forma de los testículos y sobre esta parte del cuerpo humano ejerce poder (*De natura rerum* I, 10).

Agrippa es quizá el autor que más se ha explayado sobre las signaturas (que llama *signacula*). Por ejemplo, define como solares el fuego y la llama, la sangre y el espíritu vital, los sabores violentos, acres, fuertes, templados de dulzura, el oro por su color y su esplendor, y entre las piedras las que imitan el sol por su centellear dorado, como la etites que cura la epilepsia y vence sobre el veneno, y el crisoberilo, semejante a una pupila radiante, que fortalece el cerebro y robustece la vista. Además, el brillante, que luce en las tinieblas, preserva de las infecciones y de los vapores pestilenciales. Entre las plantas, son solares todas las que se orientan hacia el sol, como el girasol, y que pliegan o cierran las hojas al ponerse el sol para volverlas a abrir a su salida, como el loto, la peonía, la celidonia, el limón, el enebro, la genciana, el díctamo, la verbena que hace vaticinar y echa a los demonios, el laurel, el cedro, la palma, el fresno, la hiedra, la vid y las plantas que protegen del rayo y no temen los rigores invernales. Son solares muchas drogas, la menta, la lavanda, la almáciga, el azafrán, el bálsamo, el ámbar, el musgo, la miel amarilla, la madera de áloe, el clavel, la canela, el cálamo aromático, la pimienta, el incienso, la mejorana y el romero. Entre los animales, son solares los valientes y amantes de la gloria, como el león, el

cocodrilo, el lince, el carnero, la cabra, el toro (*De occulta philosophia* I, 23).

Para conocer la fuerza o las propiedades de una estrella sería menester referirse a las cosas que se le refieren y que reciben su influencia. Así como con la pez, con el azufre y con el aceite se prepara la madera para que reciba la llama, del mismo modo, empleando cosas conformes a la operación y a la estrella se reverbera un beneficio particular sobre la materia justamente dispuesta mediante el alma del mundo.

Por eso los egipcios llamaron «maga» a la naturaleza, porque atrae a los semejantes por medio de los semejantes (*ibid.* I, 37), y Mercurio Trimegisto escribe que un demonio idóneo anima inmediatamente una imagen o una estatua bien compuesta de cosas.

Pero la conveniencia hermética del *signans* al *signatum* ya no es la de los medievales. En la Edad Media era pura analogía, un signo querido por Dios para que a través de la naturaleza pudiéramos entender los misterios divinos. El hecho de que la rosa del Pseudo Alano de Lille fuera signo de nuestra vida y de nuestro estado terrenal no quería decir en absoluto que la rosa tuviera un parentesco efectivo con nuestro nacimiento o con nuestra muerte. Sobre todo, excepto en los sectores marginales de la práctica mágica, nadie en la Edad Media pensaba que actuando sobre la rosa se pudiera actuar sobre nuestro cuerpo, como no fuera en el sentido en el que los alquimistas medievales, como Arnau de Vilanova, sabían que de la destilación de las hierbas se podían extraer elixires favorables a nuestra salud.

En el nuevo universo hermético, en cambio, la simpatía es un verdadero nexo: si dos cosas parecen semejantes, actuando sobre la una se podrá actuar sobre la otra, y hasta avanzado el siglo XVII, médicos ilustres, fascinados por la acción a distancia, como se manifiesta en los fenómenos magnéticos, discutirán

sobre el *unguentum armarium*, es decir, sobre una sustancia que, extendida sobre el arma que ha herido, puede contribuir a la curación de la herida. Sobre la base de la simpatía se instaura un juego, considerado efectivo, de metamorfosis y transmutaciones (principio alquímico) y de acción a distancia sobre las fuerzas celestes (magia astral).

12.7. *Talismán* versus *oración*

El medieval conocía una sola forma de modificar el orden de las cosas naturales: el milagro. El arte ayudaba a la naturaleza a perfeccionar su propio curso, pero no podía ni modificarla ni desvirtuar sus finalidades. Diferente es el fin de la magia astral del Renacimiento, y tenemos un ejemplo de ello —con claras implicaciones estéticas— en las prácticas talismánicas de Marsilio Ficino.

Yates (1964) supone que tales prácticas habían sido sugeridas a Ficino por un texto mágico árabe del siglo XII, que circuló en la Edad Media en una versión latina: *Picatrix*. Según Couliano (1984), otra fuente medieval de Ficino sería el *De radiis* del árabe Alkindi (siglo IX): no sólo cada estrella, sino cada elemento emana rayos que se modifican gracias a las diferentes relaciones entre las estrellas u otros elementos y objetos influidos. Estamos ante un ininterrumpido vínculo de influencias (vistas en este caso como influencias luminosas, de tipo físico, pero que en el platonismo renacentista se convertirán en vínculo de amor) que une el universo, de arriba a abajo y viceversa. Cuando el hombre concibe una cosa material con la imaginación, esa cosa adquiere una existencia real según la especie en el espíritu imaginario. Ese espíritu emite entonces rayos que mueven las cosas exteriores exactamente como la cosa de la que es imagen. De esta forma, la imagen concebida en el espíritu se armoniza en especie con la cosa producida en acto, sobre el modelo de la imagen (*De radiis*, V).

En este ámbito se retoma también la teoría del *spiritus*, un principio que compenetra la materia de suerte que las virtudes de los cuerpos superiores son la forma de los inferiores y la for-

ma de los inferiores se compone de un material vinculado a las virtudes de los superiores. Una de las fuentes de la magia astral es seguramente el *De somniis* de Sinesio (siglo v), traducido por Ficino. Se produce simpatía cósmica porque el alma contiene el molde ideal de los objetos sensibles; se conoce en virtud de un principio sintetizador que, como un espejo de dos caras, refleja al mismo tiempo los objetos sensibles y los arquetipos eternos, y permite su comparación. Hay, pues, una especie de territorio neutro y común en el que el mundo interior y el mundo exterior se encuentran y se ven iguales.

Ahora bien, los talismanes ficinianos —por lo que se puede inferir de las páginas del *De vita coelitus comparanda*— son objetos construidos por el arte humano que actúan sobre las entidades superiores en virtud de semejanza. Según *Picatrix*, el Sol se presentará como un rey coronado sentado en el trono, con el carácter mágico del sol bajo los pies, Venus será una mujer con el cabello suelto que cabalga un ciervo, lleva en la derecha una manzana, en la izquierda unas flores, y va vestida de blanco. Y no son diferentes los criterios dados para establecer semejanza y simpatía entre determinadas piedras, flores y animales con los varios planetas.

Para Ficino, cualquier objeto material, cuando se lo pone en contacto con las cosas superiores, es tocado inmediatamente por un influjo celeste. Y la prueba clásica, deducida de los textos del *Corpus Hermeticum*, es que los sacerdotes egipcios y los magos evocaban a los dioses manipulando estatuas animadas construidas a su imagen y semejanza.

Un talismán (pero Ficino habla siempre de «imágenes») es un objeto material en el que se ha introducido el espíritu de una estrella. Imágenes diferentes pueden permitir obtener la curación, la salud, la fuerza física. Junto con los talismanes, Ficino aconseja el canto de himnos órficos, con una melodía de alguna

manera homóloga a la música de las esferas planetarias según la tradición pitagórica.

Ahora bien, el pensamiento de Pitágoras, tal como nos ha llegado y tal como lo ha desarrollado y transmitido Boecio, se basaba en el hecho, incontestable, de que determinadas melodías y determinados modos musicales pueden suscitar tristeza, alegría, excitación o calma. En cambio, para Ficino, la magia órfica es paralela a la magia talismánica y actúa sobre los astros.

El *De vita coelitus comparanda* abunda en instrucciones sobre cómo llevar talismanes, cómo alimentarse con plantas en simpatía con ciertos astros, cómo celebrar ceremonias mágicas usando perfumes y cantos adecuados, ropajes de colores apropiados a los astros sobre los que se quiere influir, o de los que se solicita la influencia benéfica. El sol puede atraerse llevando vestidos dorados, usando flores ligadas con el sol como el heliotropo, mediante la miel amarilla, el azafrán, el cinamomo. La influencia de Júpiter puede obtenerse gracias al jacinto, a la plata, al topacio, al cristal, a los colores verdes y broncíneos.

12.8. *La estética como norma de vida*

Couliano (1984) ve en la magia ficiniana una técnica para el control personal, capaz de inducir en el mago estados de tensión o distensión, como les sucede a los monjes orientales que meditan horas y horas pronunciando un mantra y, mediante esa concentración, encuentran una disposición de espíritu relajada y serena (o como sucede con las técnicas corporales del yoga). Forma parte, en efecto, de la práctica ficiniana una serie de consejos que atañen a una dieta sana, el pasear por lugares amenos cuyo aire sea templado y puro, la práctica de la limpieza personal, el uso de sustancias como el vino y el azúcar. Se trata de purgar el espíritu del hombre de sus inmundicias para hacerlo más semejante al espíritu del mundo y, por lo tanto, más celeste.

Pero debemos pensar en tales ritos también como en manifestaciones artísticas, llevadas a cabo por estetas que cultivan con amor el propio cuerpo, el encanto del propio ambiente y de los objetos que los rodean. Hay un componente estético en este disponerse a la meditación sobre bellas figuras y al canto de agradables melodías. El mago neoplatónico está más enamorado de las armonías terrenas que de los mundos infernales. La magia parece permitir, más que un tenebroso dominio de lo sobrenatural, un agradable equilibrio natural.

Hemos visto que Ficino parece privilegiar el reflejo de la idea celeste sobre la materia que informa. Pero, y es otro aspecto del nuevo paradigma renacentista, esta concepción del sabio que intenta hacerse semejante a Dios penetrando sus misterios tiene como efecto colateral una revalorización del cuerpo y de las amenidades de la vida. Curiosa contradicción: el teórico medie-

val puede emplear páginas y páginas sobre la belleza de la naturaleza, pero no sacará nunca la conclusión de que también el modo de tratar el propio cuerpo y el propio ambiente forman parte de su ideal de belleza. Por el contrario, el teórico renacentista parece entregado al descubrimiento de una idea desmaterializada de belleza, pero de hecho se comporta como si el problema estético no concerniera sólo a la contemplación del mundo, sino también a la propia práctica cotidiana, al cuidado del propio cuerpo y de los lugares en los que agradablemente, con equilibrio pero con plenitud de los sentidos, se dispone a celebrar la propia aventura terrena.

Lejos de evocar los espíritus de los difuntos para dar espectáculo, como el nigromante descrito por Benvenuto Cellini, lejos de volar por los aires y hechizar a hombres y animales, como las brujas tradicionales, lejos incluso de dedicarse, como Enrique Cornelio Agrippa, a la pirotecnia o, como el abad Tritemio, a la criptografía, el mago de Ficino es un personaje inofensivo cuyas costumbres no tienen nada de irreprensible o escandaloso a los ojos de un buen cristiano.

Estamos seguros de que si le visitamos —a menos que él considere poco recomendable nuestra compañía, cosa bastante probable— nos propondrá que le acompañemos en su paseo cotidiano. Furtivamente, para evitar encuentros inoportunos, nos conducirá a un jardín encantado, lugar ameno donde los rayos del sol encuentran, en el aire fresco, sólo los perfumes de las flores y las ondas pneumáticas emanadas por el canto de los pájaros. Podrá suceder incluso que nuestro teúrgo, arropado en su manto de lana blanca ejemplarmente limpia, se dedique a inspirar y espirar hasta que, vislumbrada una nube, regrese a casa, preocupado por la idea de coger un resfriado. Para agraciarse la benéfica influencia de

Apolo y de las Gracias celestes tañerá la lira, a continuación se acomodará ante una mesa frugal y consumirá, además de un poco de verdura cocida y algunas hojas de lechuga, dos corazones de gallo para robustecer el propio cerebro. Su único lujo: se concederá unas cucharadas de azúcar blanco y un vaso de buen vino, a pesar de que, observado de cerca, revele contener un polvo insoluble en el que se podrá reconocer una amatista triturada, que le atraerá a punto fijo los favores de Venus. Notaremos que su casa está tan limpia como su ropa, y que, al contrario de la mayor parte de sus conciudadanos, que no están obligados a seguir sus buenos hábitos, nuestro teúrgo se lava sistemáticamente un par de veces al día.

Y tampoco nos sorprenderemos de que este individuo, atentísimo a no provocarle apuros a nadie, y además, limpio como un gato, no haya incurrido en la ira de las autoridades, laicas o religiosas. Ha sido tolerado en la medida de la tolerancia, o mejor, de la indiferencia, de la que él mismo hace gala con respecto a sus semejantes menos evolucionados, cuyo pneuma nunca ha sido tan transparente como el suyo.

(Couliano 1984, 6.1.)

La estética se convierte en norma de vida. No se tiende ya a dar una justificación teológica de lo agradable: se practica lo agradable como una de las formas eficaces de la religiosidad natural.

12.9. *El artista y la nueva interpretación de los textos y del mundo*

Volvamos ahora a la posición adoptada por Dante en su implícita polémica con santo Tomás, tal como ha sido delineada en epígrafe 11.6. Habíamos visto que la noción dantesca del poeta vate asignaba al discurso poético esa interpretación del mundo, por no decir de las escrituras mundanas, que para Tomás debía quedar limitada a los intérpretes de la Escritura divina. Cuál era el cambio de paradigma que Dante anunciaba debería haber quedado claro en la exploración recién llevada a cabo en el universo renacentista.

Lo que hacía de Dante todavía un medieval era que, en resumidas cuentas, seguía creyendo que los textos literarios no tenían significados infinitos: Dante parece conservar la persuasión escolástica de que los sentidos son cuatro, y que, por lo tanto, pueden codificarse sobre la base de una enciclopedia.

Pero es la noción de enciclopedia como crestomatía del saber la que después de Dante cambia. No es que al Renacimiento y a las épocas sucesivas les falte la noción de enciclopedia del saber; al contrario, el enciclopedismo renacentista y barroco es más voraz y totalitario que el medieval, porque invade también los territorios de la nueva ciencia. Pero por lo que atañe al filón neoplatónico y hermético, que es el que ejercerá influencia sobre gran parte de la estética moderna, la enciclopedia ya no puede ser cerrada ni unívoca, ni garantizada por una autoridad, como sucedía con la Iglesia medieval. Si el mundo es infinito y todos los seres pueden emparentarse según una red continuamente mudable de simpatías y semejanzas, la interrogación del bosque simbólico del mundo seguirá siendo perennemente abierta. Y

cuanto más abierta sea, tanto más difícil será, escurridiza, misteriosa, reservada a pocos. El didascalismo escolástico usaba y legitimaba las alegorías *para explicar* mejor un misterio a todos, incluso a los no doctos. El simbolismo renacentista recurre a jeroglíficos exóticos y a lenguas desconocidas *para ocultar al vulgo* verdades que son comprensibles sólo por parte del iniciado. Pico della Mirandola dirá en su *Apologia* que las esfinges egipcias nos advierten de que los dogmas místicos deben permanecer enigmáticamente ocultos para los profanos: *Aegyptiorum templis insculptae Sphynges, hoc admonebant ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirentur* (ed. Garin, 137 v.).

Se necesita poco para transferir esta noción de la lectura del universo a la noción de lectura abierta de los textos poéticos y de las obras de arte en general. Y tampoco será arbitrario observar que estas ideas son contemporáneas al perfilarse del principio protestante de la libre interpretación de las Escrituras, y, por lo tanto, al nacimiento de la hermenéutica moderna. Al principio del capítulo sobre el símbolo y la alegoría, se había examinado una definición goethiana, que privilegiaba en el símbolo la pluralidad inasible de los sentidos, la continua fermentación del significado (cf. Eco 1984, 4). Es una noción que hemos visto ajena a la cultura medieval, tanto que para muchas historias contemporáneas de la estética, la concepción medieval se ha identificado sólo con la (repudiada) de alegoría.

Igualmente ajenas a la cultura medieval serán las doctrinas manieristas del ingenio, de la Idea, la revalorización barroca de la metáfora como medio de conocimiento, las estéticas dieciochescas de lo sublime, por no hablar de las estéticas románticas del genio y de la inspiración. Es un subseguirse de ideas del arte donde la figura del artista adquiere cada vez más connotaciones de excepcionalidad, de felicidad intuitiva que le permite un co-

nocimiento privilegiado, y el discurso artístico va diferenciándose cada vez más del discurso filosófico, por no hablar del discurso didascálico, adoptando por fin, en las estéticas del idealismo, características de absoluta autonomía, a menudo presentándose como el modo más completo y profundo de conocimiento del hombre y del mundo.

Este desarrollo hay que recordarlo, para entender que, si las construcciones estéticas medievales permanecen ajenas a esta historia, es en el curso de su secular elaboración y reelaboración —como más de una vez se ha sugerido— cuando muchos de estos fermentos se han prefigurado. El caso de Dante es ejemplar.

12.10. *Conclusiones*

En el curso de esta reconstrucción de las teorías escolásticas de lo bello y del arte, no se ha intentado llevar a cabo «recuperación» alguna: si muchas de las ideas medievales han sobrevivido, si y cómo han sido revisitadas en varias épocas, si pueden ser releídas a la luz de nuestros intereses contemporáneos, es una conclusión que se deja al lector. Así como no nos proponemos ninguna recuperación teórica, tampoco debemos condescender a liquidaciones inspiradas en el principio historiográfico por el que, en palabras pobres, «tanto después, tanto mejor». Es decir, siempre en palabras pobres, no consideramos útil sumarnos a una visión del desarrollo histórico por el que toda teoría pasada no resulta ser sino una de las imprecisas oscilaciones con que el Espíritu, o quienquiera que ocupe su lugar, se afana por llegar a síntesis cada vez más altas y comprensivas.

Por lo pronto, resultaría discutible ya seguir, en los siglos sucesivos a la Edad Media, sólo las propuestas que parecen negar y «superar» las fases previas. Lo acabamos de hacer en los párrafos anteriores, porque había que resaltar el surgir y afirmarse de propuestas alternativas. Pero se podría reescribir una historia de las ideas estéticas en la que se resaltaran, en cambio, todos los casos en los que se han retomado o ligeramente reformulado los principios de la estética clásica y medieval. Se podría demostrar, también, cuánto ha sido reutilizado de las ideas medievales, más o menos conscientemente, por parte de muchos teóricos y muchos artistas contemporáneos. Valga un solo ejemplo, y el más contradictorio de todos: el de Joyce, que construye su doctrina de las epifanías, abundantemente deudora de las estéticas posrománticas, reelaborando en *Stephen Hero* y en el *Portrait* los

criterios de lo bello del «Angélico Doctor» Tomás de Aquino (cf. Eco 1957 y 1962). Y por otra parte, estas exploraciones darían resultados curiosos: se descubriría, por ejemplo, que Maritain (1920) parte de una recuperación de la estética medieval en clave (aparentemente) neotomista, y llega (1953) a construir sobre esas mismas bases una estética de la intuición creativa que parece más a tono con el platonismo hermético renacentista que con la lección de los escolásticos (cf. Eco 1961).

Pero si el juego de la reactualización consiste en mostrar —pongamos— que la *claritas* tomista define también un concierto de rock o un cuadro de Pollock, entonces es demasiado fácil. Fácil en el sentido de que *es verdad*, como es verdad decir que en todas las culturas el fuego es símbolo del calor. Todo concepto filosófico, tomado en su sentido más genérico, explica cualquier cosa. Sin duda, el concepto aristotélico de *potencia* explica también el funcionamiento de un coche, y, sin embargo, la metafísica aristotélica no es traducible en términos de física moderna.

Nuestra reconstrucción histórica apuntaba, en cambio, a mostrar cómo el mundo medieval respondió a las preguntas que se hacía sobre los fenómenos estéticos en el ámbito de la propia metafísica influyente, de la propia cultura, de la propia visión del mundo. En otros términos, una reconstrucción histórica de la época medieval (como de cualquier otra época) debe ayudarnos ante todo a entender mejor esa época. Si entendiéndola mejor nos sentimos llevados a reflexionar también sobre la nuestra (visto que el historiógrafo, sigue siendo, cuando menos por razones de edad, uno «de los nuestros» y no «de los suyos») mucho mejor. Ahora que, si se ensaya una historia de la estética medieval, es para intentar decir cómo pensaban los medievales, no cómo pensamos o deberíamos pensar nosotros.

Este libro ha intentado, sumariamente, contar una historia que, desarrollándose desde los siglos anteriores al año Mil hasta las discusiones de la Escolástica tardía en el ámbito cultural de la Edad Media latina, ha tenido características propias. Ha habido un pensamiento estético medieval, distinto del de los siglos previos y del de los siglos sucesivos, que va más allá de la constante reproposición de términos y de fórmulas casi canónicas. Este pensamiento no ha sido monolítico y se ha diferenciado variadamente en el curso del tiempo. De una estética pitagórica del número que reaccionaba ante el desorden de las edades bárbaras, se pasa a una estética humanista, atenta a los valores del arte y al depósito de bellezas transmitido desde la Antigüedad, que refleja el renacimiento del mundo carolingio. A partir de esa concepción, con la garantía de un orden político estable, elaborando el sistema de un orden teológico del universo, superada la crisis en torno al año Mil, la estética se convierte en filosofía del orden cósmico, siguiendo las solicitaciones bien anteriores de Erígena, que representa una cultura anglosajona ya rica y madura durante los años de la depresión precarolingia. Mientras Europa se está cubriendo de un blanco manto de iglesias (como dice, después del año Mil, Rodulfo Glaber), las cruzadas revolucionan la vida provinciana del hombre medieval, las luchas municipales le dan una nueva conciencia civil, la filosofía se abre al mito de Naturaleza, primero, al sentido concreto de las cosas naturales, después; y lo bello se convierte en atributo ya no del orden abstracto, sino de las cosas individuales. Entre Orígenes que insiste rigoristamente sobre la fealdad física de Cristo y los teólogos del siglo XIII que hacen de Cristo el prototipo de la imagen artística resplandeciente de belleza, hay una maduración del *ethos* cristiano y el nacimiento de una teología

de las realidades terrenas. Las catedrales expresan el mundo de las *Summae* donde todo ocupa su lugar, Dios y las cohortes angélicas, la Anunciación y el Juicio, la muerte, los oficios, la naturaleza, el diablo mismo, introducido en un orden que lo juzga y lo reduce en el círculo de la positividad sustancial de lo creado, expresable en forma.

En la cima de su evolución, la civilización medieval intenta, para lo bello como para cualquier otro valor, fijar la esencia estable de las cosas en una fórmula límpida y compleja. Pero lo hace después de un trabajo secular, confiando en su humanismo de lo intemporal. En cambio el tiempo pasa, y mientras la filosofía fija la esencia de las cosas, esta, ante los ojos de la experiencia y de la ciencia, ya ha cambiado. La teoría sistemática, necesariamente retrasada con respecto al fermento y a la tensión práctica, lleva a cumplimiento la imagen estética del *ordo* político y del *ordo* teológico cuando este está ya minado por mil partes: por la conciencia nacional, por las lenguas romances, por las nuevas tecnologías, por un nuevo sentimiento místico, por el cambio social, por la duda teorética. En cierto momento, la Escolástica, doctrina de un Estado universal católico del que las *Summae* son la constitución, las catedrales la enciclopedia, y la Universidad de París la capital, tiene que vérselas con la poesía en romance, con Petrarca que desprecia a los «bárbaros» de París, con nuevos fermentos hereticales, con el aflorar de textos más o menos arcaicos, escritos en lenguas que la Edad Media había olvidado, con la nueva ciencia experimental y cuantitativa, con distintas concepciones del individuo y de la sociedad, de lo lícito y de lo ilícito, de la felicidad y del pecado, de la seguridad y la inquietud; y, por lo tanto, fatalmente, también de lo bello, de lo feo y del arte.

Se podría hacer también, desde luego, la historia de los conceptos estéticos de los comentadores de los siglos XV y XVI de

santo Tomás, y de la Escolástica contrarreformista, hasta Mercier y las estéticas de la neoescolástica, pero se trataría de otra investigación. En la introducción habíamos criticado la ambigüedad de la noción de Edad Media, pero, aun en su imprecisión, esta noción fija unos términos cronológicos que nos permiten dar por terminada nuestra historia.

Bibliografía

Abreviaturas

CC *Corpus Christianorum, series Latina*
CSEL *Corpus Scriptorum Ecclesiaticorum Latinorum*
PL *Patrologiae cursus completus, serie Latina*
S. Th. *Summa Theologiae*
Sent. *In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. Fuentes

Adam de Belladonna (Adam Pulchrae Mulieris), *Liber de intelligentiis*, en Baeumker 1908. (Atribuido erróneamente a Witelo).

Agustín Aurelio (354-430), *Opera*, en *CC* 27-57, Brepols, Turnhout, 1954.

—, *Obras de san Agustín*, edición bilingüe, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946.

—,*Confessionum libri XIII*, en *Opera*, L. Verheijen ed., *CC* 27, 1981 (trad. cast. en *Obras* II, 1946).

—,*De doctrina christiana*, en *Opera*, I. Martin ed., *CC* 32, 1962 (trad. cast. en *Obras* XV, 1957).

—, *De ordine*, en *Opera*, W. M. Green ed., *CC* 29, 1970 (trad. cast. en *Obras* I, 1946).

—, *De quantitate animae, PL* 32 (trad. cast. en *Obras* III, 1947).

—, *De vera religione*, en *Opera*, K. D. Daur ed., *CC* 32, 1962 (trad. cast. en *Obras* IV, 1956).

—, *Enarrationes in Psalmos*, en *Opera*, E. Dekkers e I. Fraipont eds., *CC* 38-40, 1956-1962 (trad. cast. en *Obras* XX-XXIII, 19641967).

—, *Epistulae*, A. Goldbacher ed., *CSEL* 34/1-2, 44 e 57,TempskyFreytag, Viena-Leipzig, 1895-1911 (trad. cast. en *Obras* VIII y XI, 1953-1958).

Alano de Lille (Alanus ab Insulis) (*c.* 1128-1202), *Anticlaudianus, PL* 210 (R. Bossuat Vrin ed., París, 1955).

—, *De planctu naturae*, N. Häring ed., Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1978 (trad. cast. de algunos poemas en *Lírica Latina Medieval*, Poesía profana, M. A. Marcos y J. Oroz eds., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995).

Alberto Magno (1193-1280), *Super Dionysium de divinis nominibus*, P. Simon ed., Aschendorff, Münster, 1972 (*Opera omnia*, t. XXXVII/1).

Alcuino de York (Alcuinus Turonensis) (*c.* 730-804), *De rhetorica et virtutibus*, en Halm 1863.

Alejandro de Hales, Juan de La Rochela y Frater Considerans, *Summa theologica*, ed. de los Padres del Collegio S. Bonaventura, Quaracchi, Florencia, 1924-1948.

Anónimo monje cartujo, *Tractatus de musica plana*, en Coussemaker 1874-1876.

Balduino de Canterbury (Balduinus Cantuariensis), *Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL* 204.

Beda el Venerable (*c.* 672-735), *De arte metrica, PL* 90.

—, *De schematibus et tropis*, en Halm 1863.

Bernardo de Claraval (1090-1153), *Apologia ad Guillelmum abbatem, PL* 182 (ed. crit. en *S. Bernardi Opera*, vol. III, J. Le clercq y H. M. Rochais eds., Ed. Cistercienses, Roma, 1963; trad. cast. con texto latino en *Obras Completas de S. Bernardo*, II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1953).

—,*Sermones super Cantica Canticorum*, en *S. Bernardi Opera*, vols. I-II, J. Leclercq, C. H. Talbot y H. M. Rochais eds., Ed. Cistercienses, Roma, 1957-1958

(trad. cast. *Sermones sobre el Cantar de los Cantares* en *Obras*, V).

Boecio Anicio Manlio Severino (c. 480-524), *Consolatio Philosophiae*, L. Bieler ed., en *CC* 94, 1957 (trad. cast. de fr. Alberto Aguayo, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943).

—, *De musica libri quinque, PL* 63 (con el título de *De institutione musicae*, Friedlein ed., Teubner, Leipzig, 1867; reimp. facs. Minerva, Frankfurt a. M., 1966).

Bruno, Giordano (1548-1600), *De Magia*, en *Opera latine conscripta*, Nápoles-Florencia, 1879-1891, III, pp. 395-454 (trad. cast. en *Mundo, magia, memoria: selección de textos*, I. Gómez de Liaño ed., Taurus, Madrid, 1982, pp. 225-278).

Buenaventura de Bagnoregio (1221-1274), *Itinerarium mentis in Deum*, en *Opera theologica selecta*, t. V, A. Sépinski ed., Quaracchi, Florencia, 1964 (trad. cast. con texto latino en *Obras de S. Buenaventura*, t. I, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955).

—, *Libri I, II, III, IV Sententiarum*, en *Opera Theologica selecta*, tt. I-IV, L. M. Bello ed., 1934-1949.

Casiodoro, Marco Aurelio (*c.* 485-580 d. C.) ,*De artibus et disciplinis liberalium litterarum (= Institutionum liber II), PL* 70.

Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, Simi ed., Carabba, Lanciano, 1913 (trad. cast. de F. Pérez Dolz, *Tratado de la Pintura* [*El libro del arte*], Meseguer, Barcelona, 1979).

Conrado de Hirschau (*c.* 1070-?), *Dialogus super auctores*, R. B. C. Huygens ed., Brill, Leiden, 1970.

Dante Alighieri (1265-1321), *Epístola XIII*, en D. Alighieri, *Opere minori*, t. II, *Epistole*, A. Frugoni y G. Brugnoli eds., Ricciardi, Milán-Nápoles, 1979 (trad. cast. de J. L. Gutiérrez García, en *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980, pp. 812-821).

Domingo Gundisalvo (Dominicus Gundisalvus o Gundissalinus), *De divisione philosophiae*, L. Baur ed., Aschendorff, Münster, 1903.

Felipe el Canciller (?-1236), *Summa de bono*, R. Wicki ed., Berna, 1985.

Ficino, Marsilio (1433-1499), *Sopra lo amore*, Rensi ed., Carabba, Lanciano, 1914 (trad. cast. a partir del texto latino, *De amore*, de R. de la Villa, Tecnos, Madrid, 1994).

Gilberto de Hoiland (Gillebertus de Hoilandia) (?-1172), *Sermones in Canticum Salomonis, PL* 184.

Godofredo de Vinsauf (Galfridus de Vino Salvo), *Poetria nova*, en Faral 1924.

Guigo I (abad de la «Grand Chartreuse») (1083-1136), *Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL* 153 (ed. crit. en *Sources Chrétiennes* 313, Éd. du Cerf, París, 1984).

Guillermo de Auvergne (*c.* 1198-1249), *Tractatus de bono et malo*, en Pouillon 1946, 315-319 (J. R. O'Donnell ed., en *Medieval Studies* 8, 1946 [*De bono*], y 16, 1954 [*De malo*]).

Guillermo de Conches (*c.* 1080-1145), *Dragmaticon*, Piccard-Parra ed., 1943.

—, *Glosae super Platonem*, E. Jaeuneau ed., Vrin, París, 1965.

Guillermo Durando (Guillelmus Duranti, Speculator) (*c.* 12311296), *Rationale divinorum officiorum*, Giunti, Lyon, 1562.

Guillermo de Occam (*c.* 1280-1348), *Quodlibeta septem*, en *Opera Theologica*, vol. IX, C. Wey ed., St. Bonaventure Univ., St. Bonaventure, Nueva York, 1980.

—, *Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio*, en *Opera Theologica*, vols. II-V, G. Gál, S. Brown y E. Kelley eds., St. Bonaventure Univ., St. Bonaventure, Nueva York, 1967-1979.

Hildegarda de Bingen (1098-1179), *Liber divinorum operum simplicis hominis, PL* 197.

Hilduino de Saint Denis (?-844), traducción latina de los *Nombres Divinos* del Pseudo Dionisio (*c.* 823) en *Dionysiaca*, cf. Juan Sarrasin.

Honorio de Autun (Honorius Augustodunensis), *Gem ma animae*, PL 172.

—, *Liber duodecim quaestionum, PL* 172.

Hucbaldo de Saint Amand (*c.* 840-*c.* 930), *Musica enchiriadis*, en Gerbert 1784 (y *PL* 132).

Hugo de San Víctor (?-1141), *De Scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae, PL* 175.

—, *De tribus diebus, PL* 176.

—, *Didascalicon de studio legendi, PL* 176 (con el título de *Eruditionis didascalicae libri septem*, C. H. Buttimer ed., The Catholic Univ. of America, Washington, 1939).

—, *In hierarchiam coelestem expositio, PL* 175.

—, *Soliloquium de arrha animae, PL* 176.

Isidoro de Sevilla (Isidorus Hispalensis o Portugalensis) (560-636), *Etymologiarum sive originum libri XX*, W. M. Lindsay ed., Clarendon Press, Oxford, 1911 (trad. cast. con texto latino de J. Oroz y M. A. Marcos, *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993-1994).

—,*Sententiarum libri tres, PL* 83 (trad. cast. de M. Andreu y J. Oteo, *De los Sinónimos y los libros de las Sentencias*, Apostolado Mariano, Sevilla, 1990-1991).

Juan Duns Escoto (*c.* 1265-1308), *Ordinatio I*, Commissio Scotistica ed., vol. I, Prol., dd. 13,Tip. Poliglotta Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1950.

Juan Escoto Erígena (800/815-*c.* 870), *De divisione naturae libri quinque, PL* 122 (I. P. Sheldon-Williams y L. Bieler eds. de los libros I-III, The Dublin Inst. for Advanced Studies, Dublín, 1968, 1972 y 1981; trad. cast. del libro I de F. J. Fortuny, *División de la Naturaleza*, Planeta, Barcelona, 1996).

Juan de Salisbury (Iohannes Saresberiensis) (1110/1120-1180), *Metalogicus*, en *Opera omnia*, vol. V, J. A. Giles ed., Parker, Oxford, 1948.

Juan Sarrasin (Ibn Dahut), traducción latina de los *Nombres Divinos* del Pseudo Dionisio (*c.* 1160) en *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. I, Desclée de Brouwer, Brujas, 1937.

Lulio, Raimundo (1235-1315), *Opera*, Zetzner, Estrasburgo, 1598 (también *Opera latina, CC*, Continuatio Mediaevalis, 32-39 y 75-76).

Otloh de San Emerano (Othlonus u Othlohus Frisingensis, monachus S. Emmerammi) (*c.* 1010-1070),

Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146.

Pseudo Dionisio Areopagita, *De coelesti hierarchia*, en *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. II, Desclée de Brouwer, Brujas, 1937.

—, *De divinis nominibus*, en *Dionysiaca*, cit. (cf. Juan Sarrasin), t. I.

—, *Theologia mistica*, en *Dionysiaca*, cit., t. I.

—, *Obras completas*, T. H. Martín ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990.

Ricardo de San Víctor (?-1173), *Benjamin major* (*De gratia contemplationis libri quinque*), *PL* 196.

Roberto Grosseteste (Robertus Lincolniensis) (1168/1175-1253), *Commentaire sur les «Noms divins»*, en Pouillon 1946, 319-322 (transcr. del cap. I, del ms. París, Bibl. Nat. lat. 1620, en apéndice a Ruello 1959).

—, *Commentaire sur l'Hexaëmeron*, en Pouillon 1946, 322-323 (*Hexaëmeron*, R. C. Dales y S. Gieben eds., Oxford Univ. Press, Londres, 1982).

—, *De luce*, en Baur 1912.

Suger de Saint Denis (1081-1151), *Liber de rebus in administratione sua gestis, PL* 186 (ed. con texto latino y trad. inglesa en Panofsky 1946).

Teodulfo de Orléans (?-821), *Libri Carolini, PL* 98.

Teófilo, *Schedula diversarum artium*, en Ilg 1874.

Tomás de Aquino (1225/1226-1274), *Opera omnia*, iussu impensaque Leonis XIII p. m. edita, Commissio Leonina, Roma, 1882.

—, *De mixtione elementorum*, en *Opera omnia*, t. XLII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Ed. di S. To-

mmaso, Roma, 1976.

—, *De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum*, en *Opera omnia*, t. XLIII, cit. (trad. cast. de J. A. Míguez *et. al.*, *De los principios de la naturaleza*, Sarpe, Madrid, 1983).

—,*In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, R. Spiazzi ed., Manetti, Turín, 1950.

—,*In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, C. Pera ed., Marietti, Turín-Roma, 1950.

—, *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, P. M. Mag giolo ed., Marietti, Turín-Roma, 1954.

—, *Quaestiones disputatae de veritate*, en *Opera omnia*, t. XXII, A. Dondaine ed., Ed. di S. Tommaso, Roma, 1970-1976.

—,*Quaestiones quodlibetales*, R. Spiazzi ed., Marietti, Turín-Roma, 1949.

—, *Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, P. Mandonnet y M. F. Moos eds., 4 vols., Lethielleux, París, 19291947.

—,*Sentencia libri de anima*, en *Opera omnia*, vol. XLV/1, R. A. Gauthier ed., Commissio Leonina-Vrin, Roma-París, 1984.

—, *Summa contra Gentiles*, en *Opera omnia*, vols. XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918-1930 (trad. cast. con texto latino, *Suma contra los Gentiles*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1952-1953).

—, *Summa theologiae*, en *Opera omnia*, vols. VIII-XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1882-1906 (reproducida en 5 vols., Biblioteca de Autores Cristia-

nos, Madrid, 1965; trad. cast. con texto latino de los Dominicos españoles sobre el texto de la edición leonina, 16 vols., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1947-1960).

Ulrico de Estrasburgo (?-1277), *Liber de summo bono* II, tr. 3, c. 5, en Pouillon 1946, pp. 327-328.

Vicente de Beauvais (*c.* 1190-1264), *Speculum maius*, 4 vols. (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* [espurio]; IV, *historiale*), B. Belleri, Douai, 1624 (reimp. facs. Akademische DruckVerlagsanstalt, Graz, 1965).

Villard de Honnecourt, *Livre de portraiture*, en Hahnloser 1935 (*Cuaderno*, S. XIII, A. Erlande Brandenburg, ed.; trad. cast. de Y. Barja, Akal, Madrid, 1991).

Witelo (1220/1230-?), *De perspectiva*, en Baeumker 1908.

Yehudá ha-Leví (1070/1075-?),*Liber Cosri*, primera trad. latina con texto hebreo, de J. Buxtorf, Decker, Basilea, 1660.

—, *Cuzary*, primera trad. cast. de Jacob de Abendaña, J. Imirizaldu ed., Editora Nacional, Madrid, 1979.

B. Estudios

Alessio, F.

1961 «Per uno studio sull'ottica del Trecento», en *Studi Medievali*, s. 3, 2, pp. 444-504 (ahora en *La filosofia e le «artes mechanicae» nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1984).

Antoni, C., y Mattioli, R.

1950 *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Ed. Scientifiche Italiane, Nápoles (2.ª ed. 1966).

Assunto, R.

1961 *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Il Saggiatore, Milán.

1963 *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, DuMont, Colonia.

1975 *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Marzorati, Milán.

Auerbach, E.

1944 «Figura», en *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5. Azzaro, G.

1968 *Durando di Mende*, Edigraf, Catania. Baeumker, C.

1908 *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Münster.

Bajtin, M.

1965 *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moscú (trad. cast. *Rabelais y la cultura popular en el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1975).

Baltrusaitis, J.

1955 *Le Moyen Âge fantastique*, Colin, París (trad. cast. de J. L. Checa, *La Edad Media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1983).

1960 *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Colin, París. Barisone, E. (ed.)

1982 John Mandeville, *Viaggi*, Il Saggiatore, Milán. Baron, R.

1957 «L'estétique de Hugues de St. Victor», en *Les études philosophiques* 3.

Battisti, E.

1960 *Rinascimento e barocco*, Einaudi, Turín (trad. cast. de M. C. Borra, *Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990). Baur, L.

1912 *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bis- chofs von Lincoln*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster.

Bayer, R.

1961 *Histoire de l'esthétique*, Colin, París (trad. cast. de J. Reuter, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980).

Bechman, R.

1981 *Les racines des cathédrales*, Payot, París. Beonio-Brocchieri Fumagalli, M. T.

1981 *Le enciclopedie dell'Occidente medievale*, Loescher, Turín.

1986 «Più cose in cielo e in terra», en VV. AA. 1986. Bettoni, E.

1966 *Duns Scoto filosofo*, Vita e Pensiero, Milán.

1973 *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero*, Vita e Pensiero, Milán.

Biolez, J.

1896 *St. Thomas et les BeauxArts*, Lovaina. Biondolillo, F.

1924 *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Principato (cap. II), Mesina.

Bizzarri, R.

1938 «Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica», *Rivista Rosminiana* 32.

Bologna, C.

1977 «Introduzione», en *Liber monstrorum - Libro delle mirabili difformità*, Bompiani, Milán.

Borgese, G. A.

1952 «Sommario di storia della critica letteraria dal Modioevo ai nostri giorni», en *Poetica dell'unità*, Mondadori, Milán. Bosanquet, B.

1904 *A History of Aesthetics* Swan Sonnenschein & Co. (cap. IV), Londres (trad. cast. de J. Rovira, *Historia de la estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970).

Bruyne, E. de.

1946 *Études d'esthétique médiévale*, 3 vols., De Tempel, Brujas (trad. cast. de A. Suárez, *Estudios de estética medieval*, Gredos, Madrid, 1959).

1947 *L'esthétique du moyen âge*, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie, Lovaina (trad. cast.

de C. Santos y C. Gallardo, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987).

Bullonghi, A.

1951 «St. Thomas and Music», en *Dominican Studies*. Burbach, H. J.

1966 *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Bosse, Ratisbona.

Callahan, L.

1927 *A Theory of Aesthetics according to the Principies of St. Thomas of Aquino*, Washington.

Camporesi. P.

1973 *L'Europa vagabondi*, Einaudi, Turín.

1978 *Il paese della fame*, Il Mulino, Bolonia. Capitani, O. (ed.)

1977 *Medioevo ereticale*, Il Mulino, Bolonia. Carrega, A. y Navone, P.

1983 *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gub- bio, Libellus de natura animalium*, Costa & Nolan, Génova.

Cattin, G.

1979 *Storia della musica*, vol. I, *Il medioevo*, E. D. T., Turín (trad. cast. de C. Alonso, *Historia de la música. El medioevo*, vol. I, Turner, Madrid, 1987).

Cazenave, A.

1979 «Pulchrum et formosum, notes sur le sentiment du beau au moyen âge», en *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen age. Actes du 102e. Congrés national des Sociétés Savants*, Limoges, 1977, Bibliothéque Nationale, París.

Cervi, A.

1951 *Introduzione all'estetica neoplatonica*, S. A. P. I., Roma. Cocchiara, G.

1963 *Il mondo alla rovescia*, Einaudi, Turín. Cohn, N.

1957 *The Pursuit of Millennium*, Secker, Londres (trad. cast. de R. Alaix, *En pos del Milenio*, Seix Barral, Barcelona, 1972).

1975 *Europe's Inner Demmons*, Heinemann, Londres (trad. cast. de O. Cortés, *Los demonios familiares de Europa*, Alianza, Madrid, 1980).

Combarieu, J.

1938 *Histoire de la musique*, Colin (6.ª ed.), París. Compagnon, A.

1919 *La seconde main*, Seuil, París. Comparetti, D.

1955 *Virgilio nel Medioevo*, La Nuova Italia (2.ª ed.), Florencia. Coomaraswamy, A. K.

1935 «Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg», *Art Bulletin* 17.

1938 «St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth», *Art Bulletin* 20.

1956 *The Transformation of Nature in Art* (2.ª ed.), Nueva York.

Corti, M.

1991 *Dante a un nuovo crocevia*, Società Dantesca Italiana- Libreria Commissionaria Sansoni, Florencia.

Corvino, E.

1980 *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Dedalo, Bari.

Couliano, I. P.

1984 *Eros et magie à la Renaissance*, Flammarion, París. Coussemaker, E.

1864-1876 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vols., Durand et Pedonne Mauriel, París.

Crane, R. S. (ed.)

1952 *Critics and Criticism*, University of Chicago Press, Chicago.

Creuzer, G. F.

1919-1923 *Symbolik und Mythologie der altea Völker*, Leske, Leipzig.

Croce, B.

1958 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoría e storia*, Laterza (II parte, Storia, 10.ª ed.), Bari (trad. cast. sobre la 5.ª ed. de A. Vegue, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Beltrán, Madrid).

1926).

Curtius, E. R.

1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Berna (trad. cast. de M. Frenk y A. Alatorre, *Literatura europea y edad media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955).

Czapiewski, W.

1964 *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Herder, FriburgoBasilea-Viena.

Chailley, J.

1950 *Histoire musicale du moyen âge*, Presses Univ., París. Champeaux, G. de y Sterckx, S.

1972 *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, St. Léger Vauban (trad. cast. *Introducción a los símbolos*,

Encuentro, Madrid, 1984).

Chenu, M.D.

1946 «Imaginatio. Note de lexicographie philosophique», en *MisceIlanea Mercati*, Roma.

1950 *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Vrin, París (trad. cast. de M. Fuentes, *Santo Tomás de Aquino y la teología*, Aguilar, Madrid, 1962).

Chrétien de Troyes.

1987 *Erec y Enid*, V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar eds., Siruela, Madrid.

Dal Pra, M.

1941 *Scoto Eriugena*, Bocca (2.ª ed. 1951), Milán. D'alverny, M. T.

1953 «Le cosmos symbolique du XIIe siècle», en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 20.

Damerini, A. (ed.)

1949 *Boezio, Pensieri sulla musica*, Fussi, Florencia. Duby, G.

1967 *L'An Mil*, Julliard, París (trad. cast. *El año Mil*, Gedisa, Barcelona, 1989).

1976 *Saint Bernard et l'art cistercien*, Arts et Métiers Graphiques, París (trad. cast. de L. Muñiz, *San Bernardo y el arte cisterciense*, Taurus, Madrid, 1981).

Dyroff, A.

1929 «Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin», en *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33.

Eco, U.

1956 *Il problema estetico in San Tommaso*, Edizioni di Filosofia, Turín (2.ª ed. *Il problema estetico in Tommaso*

d'Aquino, Bompiani, Milán, 1970).

1957 «Poetica ed estetica in J. Joyce», *Rivista di estetica* 2.

1958 «Problemi di estetica indiana», *Rivista di estetica* 3 (ahora en Eco 1968).

1961 «Storiografia medievale e estetica teorica», en *Filosofia* (ahora en Eco 1968).

1962 *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milán (trad. cast. de H. Lozano, *Las poéticas de Joyce*, Lumen, Barcelona, 1993).

1968 *La definizione dell'arte*, Mursia, Milán (trad. cast. *La definición del arte*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985).

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Turín (trad. cast. de R. Pochtar, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990).

1985 «L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno», en *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milán (trad. cast. de C. Moyano, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988).

Faggin, G.

1946 *Meister Eckhart*, Bocca, Milán (trad. cast. *Meister Eckhart*, Editora Sudamericana, Buenos Aires, 1953).

1962 *Il pensiero di S. Agostino*, Bocca, Milán. Faral, E.

1924 *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Champion, París (reimp. facs. Slatkine-Champion, GinebraParís, 1982).

Federici Vescovini, G.

1965 *Studi sulla prospettiva medievale*, Giappichelli, Turín. Festugière, A. J.

1983 *La révelation d'Hermes Trismegeste*, 3 vols., Les Belles Lettres, París.

Filoramo, G.

1983 *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Laterza, Bari. Focillon, H.

1947 *Art d'Occident*, Colin, París (trad. cast. de B. del Castillo, *Arte de occidente*, Alianza, Madrid, 1988).

1952 *L'an mil*, Colin, París (trad. cast. de C. Bergés, *El año mil*, Alianza, Madrid, 1966).

Foucault, M.

1966 *Les mots et les choses*, Gallimard, París (trad. cast. de E. C. Frost, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1979). Franceschini, E.

1935 «La Poetica di Aristotele nel secolo XII», en *Atti dell'Istituto Veneto*.

1956 «Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino», en VV. AA., *Aristotele*, Vita e Pensiero, Milán.

Garfagnini, G. C.

1978 *Cosmologie medievali*, Loescher, Turín. Garin, E.

1954 *Medioevo e rinascimento*, Laterza, Bari (trad. cast. de R. Pochtar, *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1983).

Gerbert, M.

1774 *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien.

1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., St. Blasien.

Getto, G.

1947 «Poesia e teologia nel Paradiso di Dante», en *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Florencia.

Ghisalberti, A.

1972 *Guglielmo di Ockham*, Vita e Pensiero, Milán.

1976 *Introduzione a Guglielmo di Ockham*, Laterza, Roma-Bari.

1986 «Onnipotenza divina e contingenza del mondo en Guglielmo di Ockham», en VV. AA., 1986.

Ghyka, M.

1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 2 vols., Gallimard, París (trad. cast. de J. Bosch, *El número de oro*, Poseidón, Buenos Aires, 1968).

Gilbert, K. y Kuhn, H.

1954 *A History of Esthetics*, Indiana Univ. Press (cap. V), Bloomington.

Gilby, T.

1934 *Poetics Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics*, Nueva York.

Gilson, E.

1939 *Dante et la philosophie*, Vrin, París.

1943a *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Vrin, París.

1943b *La philosophie de Saint Bonaventure*, Vrin, París (trad. cast. de E. de Zudaire, *La filosofía de San Buenaventura*, Dedebec-Desclée, Buenos Aires, 1948).

1944 *L'esprit de la philosophie médiévale*, Vrin, París (trad. cast. de R. Anaya, *El espíritu de la filosofía medieval*, Emecé, Buenos Aires, 1952).

1949 *Le thomisme*, Vrin, París (trad. cast. de F. Múgica, *El to- mismo: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1978).

1952a *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Vrin, París.

1952b *La philosophie au moyen âge. Des origines patristiques à la fin du XIVe siècle*, Payot (2.ª ed.), París (trad. cast. de A. Palacios y S. Caballero, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1976).

1958 *Peinture et réalité*, Vrin, París (trad. cast. de M. Fuentes, *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid, 1961).

1963 *Intróduction aux arts du beau*, Vrin, París. Glunz., H. H.

1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Pöppinghaus, Bochum-Langendreer.

Gregory, T.

1955 *Anima mundi*, Sansoni, Florencia.

1963 *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Le Monnier, Florencia.

Guglielminetti, M. (ed.)

1985 Jacopo da Sanseverino, *Libro piccolo di Meraviglie*, Serra e Riva, Milán.

Guidubaldi, E.

1978 *Dal «De luce» di Roberto Grossatesta all'islamico «Libro della Scala». Il problema delle fonti arabe una volta ac- cettata la mediazione oxoniana*, Olschki, Florencia.

Guiffrey, J.

1894-1896 *Inventaire de Jean de Berry*, 2 vols., París. Hahnloser, H. R. (ed.)

1935 *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bau- hüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Schroll, Viena.

Halm, C. (ed.)

1863 *Rhetores latini minores*, Teubner, Leipzig. Haskins, C.

1927 *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge. Hauser, A.

1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, Munich (trad. cast. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1957).

Hollander, R.

1980 «Dante theologus-poeta», en *Studies in Dante*, Longo, Ravena.

Holmyard, E. J.

1957 *Alchemy*, Penguin, Hardmondsworth (trad. cast de L. Aguado, *La prodigiosa historia de la alquimia*, Guadiana de Publicaciones, Madrid, 1970).

Holt, E. G. (ed.)

1957 *A Documentary History of Art*, vol. I, *The Middle Ages and the Renaissance*, Doubleday Anchor Books, Nueva York.

Huizinga, J.

1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem (trad. cast de J. Gaos, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1930).

Ilg, A.

1874 *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, Viena. Jaeger, W.

1943 *Humanism and Theology*, Marquette Univ. Press, Milwaukee (trad. cast. *Humanismo y teología*, Rialp, Madrid, 1964).

Kappler, C.

1980 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, París (trad. cast. de J. Rodríguez, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986).

Kovach, F. J.

1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, De Gruyter, Berlín.

1963 «The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas», en *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, De Gruyter, Berlín, pp. 389-392.

1966 «The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas», en *La filosofía della natura nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milán, pp. 502-508.

1972 «Divine and Human Beauty in Duns Scotus' Philosophy and Theology», en *Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Societas Internationalis Scotistica, Roma, pp. 445-459.

Ladner, G. B.

1979 «Medieval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison», *Speculum* 54.

Leclercq, J.

1948 «Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques», en *Analecta Monastica*, 1.ª se-

rie, Libreria Vaticana (Studia Anselmiana XX), Ciudad del Vaticano. 1957 *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Les Éditions du Cerf, París.

1981 «The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth», *Mittellateinisches Jahrbuch* 16.

Le Goff, J.

1964 *La civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud, París (trad. cast. de J. Serra, *La civilización del Occidente medieval*, Juventud, Barcelona, 1969).

Loreti, I.

1979 «Simbolica dei numeri nella "Expositio Psalmorum" di Cassiodoro», *Vetera Christianorum* 16.

Lovejoy, A. O.

1936 *The Great Chain of Being*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. (trad. cast. de A. Desmonts, *La gran cadena del ser*, Icaria, Barcelona, 1983).

Lubac, H. de.

1959-1964 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, París.

Lutz, E.

1913 «Die Ästhetik Bonaventuras», en *Festgabe zum 60 Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster.

Maccagnolo, E.

1980 «Introduzione», en *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Rusconi, Milán.

Mâle, E.

1931 *L'art religieux du XIIIe siècle*, Colin (7.ª ed.), París.

1941 *L'art religieux du XIIe siècle*, Colin (4.ª ed.), París.

1947 «Le portail de Senlis», en *Arts et artistes du Moyen Âge*, Colin, París.

Mandonnet, P.

1928 «Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin», *Revue Thomiste* 23.

Manferdini, T.

1969 *L'estetica religiosa in S. Agostino*, Zanichelli, Bolonia. Marc, A.

1951 «Métaphysique du Beau», *Revue Thomiste* LIX, t. 51. Maritain, J.

1920 *Art et Scolastique*, Art Catholique, París (trad. cast. de M. M. Bergadá, *Arte y Escolástica*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1958).

1953 *Creative Intuition in Art and Poetry*, Nueva York. Marmo, C.

1981-1982 «Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto», *Annali di discipline filosofiche* 3.

Marrou, H. I.

1958 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Boccard (4.ª ed.), París (trad. cast. de L. Martin, *San Agustín y el agustinismo*, Aguilar, Madrid, 1960).

Massera, G.

1976 *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo*, Studium Parmense, Parma.

McEvoy, J.

1979 «The Metaphysics of Light in the Middle Ages», *Philosophical Studies* (Dublín) 26.

McInerny, R. M.

1961 *The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas*, M. Nijhoff, La Haya.

McKeon, R.

1952 «Rhetoric in the Middle Ages», «Poetry and Philosophy in the Twelfth Century», en Crane 1952.

Menéndez y Pelayo, M.

1883 *Historia de las ideas estéticas en España*, Pérez Dubrull, Madrid.

Meyvaert, P.

1979 «The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations Prompted by a Recent Book», *Revue Benedictine* 89.

Miele, F.

1965 *Teoria e storia dell'estetica*, Mursia, Milán. Minuto, F.

1952 «Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore», *Aevum* 26.

Montano, R.

1952 «Estetica medioevale», en *Delta*, n. s., 1.

1953 «Introduzione ad un'estetica del Medioevo», *Delta*, n. s., 5.

1954 «L'estetica nel pensiero cristiano», *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán.

1964 «L'estetica del Rinascimento e del Barocco», *Grande Antologia Filosofica*, vol. XI, Marzorati, Milán.

Mortet, V.

1911-1929 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Picard, París.

Muller, W.

1926 *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlín. Mumford, L.

1944 *The Condition of Man*, Harcourt, Nueva York. Munnynck, M. de.

1923 «L'esthétique de St. Thomas», en VV. AA., *S. Tommaso d'Aquino*, Vita e Pensiero, Milán.

Murphy, J. J.

1974 *Rethoric in the Middle Ages*, California Univ. Press, Berkeley-Los Ángeles (trad. cast. *La retórica en la Edad Me- dia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

Nardi, B.

1942 *Dante e la cultura medievale*, Laterza (nueva ed. 1985), Bari.

1950 «Studi di storia della filosofia medievale», en Antoni y Mattioli, I, 1950.

Nordenfalk, C.

1957 «L'enluminure», en A. Grabar, ed., *Le haut moyen âge*, Skira, Ginebra.

Obertello, L.

1967 «Motivi dell'estetica di Boezio», *Rivista di Estetica* 12.

1979 «Introduzione», en Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, Rusconi, Milán.

Panofsky, E.

1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig-Berlín (trad. cast. *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1977).

1946 *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Edited, translated and annotated*, Princeton Univ. Press (2.ª ed. 1973), Princeton.

1955 *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, Nueva York (trad. cast. de N. Ancochea, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979).

1957 *Gothic Architecture and Scholasticism*, Thames, Londres (trad. cast. de J. Varela y F. Álvarez, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La Piqueta, Madrid, 1986).

Paré, G.

1947 *Les idées et les lettres au XIIIe siècle. Le «Roman de la Rose»*, Le Centre de Psychologie et de Péda gogie, Montreal.

Paré, G., Brunet, O. y Tremblay, P.

1933 *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*, Vrin-Inst. Études Médiévales, París-Ottawa.

Pépin, J.

1958 *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Montaigne, París.

1970 *Dante et la tradition de l'allégorie*, Inst. d'Études Médiévales-Vrin (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969), Montreal-París.

Phelan, G. B.

1967 «The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas», en *Se- lected Papers*, Pont. Inst. of Med. Stud, Toronto.

Piccard-Parra, C.

1943 *Guillaume de Conches et le «Dragmaticon Philosophiae»*, École Nat. des Chartres (tesis), Nogent-le-Rotrou.

Plebe, A.

1965 *Estetica*, Sansoni, Florencia. Pouillon, H.

1939 «Le premier traité des propriétés trascendantales», *Revue Néoscolastique de Philosophie* 41.

1946 «La beauté, proprieté transcendantale chez les Scolastiques (1220-1270)», en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 15.

Randi, E.

1986 *Il sovrano e l'orologiaio*, La Nuova Italia, Florencia. Ray naud de Lage, G.

1951 *Alain de Lille, poète du XIIe siècle*, París-Montreal. Réau, L.

1951 «L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval», *Formes de l'art, formes de l'esprit*, P. U. F., París.

1955 *Iconographie de l'art chrétienne. Introduction*, P. U. F., París (trad. cast. de D. Alcoba *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996).

Riché, P.

1972 «Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens», *Cahiers archéologiques* 22 (ahora en: *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Âge*, Variorum Reprints, Londres, 1981; trad. cast. de R. Grau, *La educación en la cristiandad antigua*, Herder, Barcelona, 1983).

Riedl, C. C.

1942 *Grosseteste on Light*, Milwaukee. Riegl, A.

1901 *Spätrömische Kunstindustrie*, Druck und Verlag der Österr Staatsdruckerei, Viena (trad. cast. de A. Pérez, *El arte industrial tardorromano*, Visor, Madrid, 1992).

Riggi, C.

1970 «Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica», *Salesianum* 32.

Rodríguez, M. T.

1957 «Aspectos de estética carolingia», *Revista portuguesa de filosofia* 2.

Roland-Gosselin, M. D.

1930 «Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?» ,*Philosophia perennis*, Habbel, Ratisbona. Rossi, P.

1986 «Introduzione», en Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, Rusconi, Milán.

Rostagni, A.

1955 «Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi», *Scritti minori. Aesthetica*, Bottega d'Erasmo , Turín. Rougemont, D. de.

1939 *L'amour et l'Occident*, Plon, París (trad. cast de A. Vicens, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1986).

Ruello, F.

1959 «La *Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 34.

Saintsbury, G.

1902 *History of Criticism*, Londres. Santinello, G.

1958 *Il pensiero estetico di Niccolò Cusano*, Liviana, Padua. Schlosser-Magnino, J.

1924 *Die Kunstliteratur*, Schroll, Viena (trad. cast. de E. Benítez, *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1986).

Scholem, G.

1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, RheinVerlag, Zurich (trad. cast. *La cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México, 1978).

1974 *Kabbalah*, Keter Publ. House, Jerusalén. Simonelli, M.

1967 «Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese», en VV. AA., *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Commissione per i testi di lingua, Bolonia.

Simson, O. von.

1953 «Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik», en Koch, J., ed., *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, Brill, Leiden.

1956 *The Gothic Cathedral*, Pantheon (2.ª ed. rev. 1962), Nueva York (trad. cast. de F. Villaverde, *La catedral gótica*, Alianza, Madrid, 1985).

Singer, C.

1917 *Studies in History and Method of Science*, Oxford. Singleton, C.

1958 *Journey to Beatrice*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. Spamer, A.

1912 *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts*, Jena.

Spargo, E. J. M.

1953 *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure*, Nauvelaerts-Schöningh, Lovaina-Paderborn.

Svoboda, K.

1927 *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Les Belles Lettres, París-Brno (trad. cast. de L. Rey, *La estética de San Agustín y sus fuentes*, Librería Editorial Augustinus, Madrid, 1958).

Tatarkiewicz, L.

1987 *Historia de la estética*, trad. cast. de D. Kurzyca, Akal, Madrid; vol. II, *La estética medieval*.

Taylor, F. H.

1954 *The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Little, Browne & Co, Boston (trad. cast. de J. Fernández, *Artistas, príncipes y mercaderes*, Noguer, Barcelona, 1960).

Taylor, H. O.

1925 *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, 2 vols. (2.ª ed.), Londres.

Tea, E.

1927 «Witelo, prospettico del XIII secolo», *L'arte* 30.
Thorndike, L.

1923 *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vols., Columbia Univ. Press, Nueva York.

Todorov, T.

1977 *Théorie du symbole*, Seuil, París (trad. cast. de F. Rivera, *Teorías del símbolo*, Monte Ávila, Caracas, 1993).

1978 *Symbolisme et interprétation*, Seuil, París (trad. cast. de C. Lemoine y M. Russotto, *Simbolismo e interpretación*, Monte Ávila, Caracas, 1992).

Tonquédec, J. de.

1950 *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*, Vrin, París.

Tscholl, J.

1967 *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Augustijns Historisch Institut, Heverlee-Lovaina.

Vanni Rovighi, S.

1981 *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Laterza (2.a ed. con bibliografía actualizada), Roma-Bari.

Vasoli, C. (ed.)

1971 *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici*, Laterza, Bari.

Vossler, K.

1906 *Die gottliche Komödie*, Heidelberg. VV. AA.

1975 «Towards a Medieval Aesthetics», *Viator* 6 (número monográfico).

VV. AA.

1976 *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo (Spoleto, 3-9 aprile 1975)*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

VV. AA.

1977 *L'érotisme au moyen âge. Études présentés au IIIe Collo- que de l'Institut d'études médiévales*, B. Roy ed., L'Aurore, Montreal.

VV. AA.

1986 *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna*, Lubrina,

Bérgamo. Wagner, D. L.

1983 *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Indiana Univ. Press, Bloomington.

Wallach, L.

1977 «Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orléans Alleged Authorship», en *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolin- gian Âge*, Cornell Univ. Press, Ithaca-Londres.

Wulf, M. de.

1896 *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Lovaina. Yates, F.

1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, Londres (trad. cast. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983).

Zaganelli, G.

1985 «La Terra Santa e i miti dell'Asia», en VV. AA., *Storici e viaggiatori italiani. L'Oriente*, Electa, Milán.

Zambon, F.

1974 «Introduzione», en *Il Bestiario di Cambridge*, F. M. Ricci, Milán.

1975 (ed.) *Il Fisiologo*, Adelphi, Milán. Zimmermann, R.

1858 *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*, Viena.

Zumthor, P.

1972 *Essai de poétique médiévale*, Seuil, París.

1975 *Langue, texte, énigme*, Seuil, París.

1978 *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Seuil, París.

1980 *Parler du Moyen Âge*, Minuit, París. Zurco, R. de.

1957 «Alberti's Theory of Form and Function», *Art Bulletin* 38.

UMBERTO ECO (Alessandria, Italia, 5 de enero de 1932) es un escritor y filósofo italiano, experto en semiótica.

Umberto Eco nació en la ciudad de Alessandria, en el norte de Italia. Su padre, Giulio, fue contable antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue llamado a servicio en las fuerzas armadas. En ese momento, Umberto y su madre se mudaron a un pequeño poblado piamontés. Eco recibió educación salesiana.

Se doctoró en filosofía y letras en la Universidad de Turín en 1954 con un trabajo que publicó dos años más tarde con el título de *El problema estético en Santo Tomás de Aquino* (1956). Trabajó como profesor en las universidades de Turín y Florencia antes de ejercer durante dos años en la de Milán. Después se convirtió en profesor de Comunicación visual en Florencia en 1966. Fue en esos años cuando publicó sus importantes estudios de semiótica *Obra abierta* (1962) y *La estructura ausente* (1968), de

sesgo ecléctico. Desde 1971 ocupa la cátedra de Semiótica en la Universidad de Bolonia. En febrero de 2001 creó en esta ciudad la Escuela Superior de Estudios Humanísticos, iniciativa académica sólo para licenciados de alto nivel destinada a difundir la cultura universal. También cofundó en 1969 la Asociación Internacional de Semiótica, de la que es secretario.

Distinguido crítico literario, semiólogo y comunicólogo, Umberto Eco empezó a publicar sus obras narrativas en edad madura (aunque en conferencias recientes cuenta de sus experimentos juveniles, los que incluyen la edición artesanal de un cómic en la adolescencia). En 1980 se consagró como narrador con *El nombre de la rosa*, novela histórica culturalista susceptible de múltiples lecturas (como novela filosófica, novela histórica o novela policíaca, y también desde el punto de vista semiológico). Se articula en torno a una fábula detectivesca ambientada en un monasterio de la Edad Media el año 1327; sonoro éxito editorial, fue traducida a muchos idiomas y llevada al cine en 1986 por el director francés Jean-Jacques Annaud. Escribió además otras novelas como *El péndulo de Foucault* (1988), fábula sobre una conspiración secreta de sabios en torno a temas esotéricos, *La isla del día de antes* (1994), parábola kafkiana sobre la incertidumbre y la necesidad de respuestas, *Baudolino* (2000), una novela picaresca —también ambientada en la Edad Media— que constituye otro rotundo éxito y sus últimas obras, *La Misteriosa Llama de la Reina Loana* (2004) y *El cementerio de Praga* (2010).

Ha cultivado también otros géneros como el ensayo, donde destaca notablemente con títulos como *Obra abierta* (1962), *Diario mínimo* (1963), *Apocalípticos e integrados* (1965), *La estructura ausente* (1968), *Il costume di casa* (1973), *La forma y el contenido* (1971), *El signo* (1973), *Tratado de semiótica general* (1975), *El super-hombre de masas* (1976), *Desde la periferia al im-*

perio (1977), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *Los límites de la interpretación* (1990), *Seis paseos por los bosques narrativos* (1990), *La búsqueda de la lengua perfecta* (1994), *Kant y el ornitorrinco* (1997) y *Cinco escritos morales* (1998).

Notas

[1] Naturalmente en estos últimos cuarenta años, se han realizado ediciones críticas de muchos de los textos que Pouillon y Bruyne habían leído en manuscritos o en ediciones imperfectas, y otros textos han salido a la luz. Por otra parte, es triste que por lo menos los *Études* ya no estén en circulación, y desde hace mucho tiempo. Ni siquiera lo está la fundamental traducción española, publicada en 1958 por la Editorial Gredos de Madrid. Bruyne publicó posteriormente una síloge de su obra mayor, con el título *L'ésthétique du moyen âge*: esta obra tiene el defecto de contener, por lo menos como regla, sólo referencias a la obra mayor pero no a las fuentes. <<

[2] La primera versión de este texto apareció como «Sviluppo dell'estetica medievale» en el primero de cuatro volúmenes (de varios autores) *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milán, 1959. En aquella versión los textos latinos no estaban traducidos. Pero esta no es la única diferencia. El texto Marzorati se pensó y escribió hace treinta años. Lo juzgaba ya trasnochado, ante todo por la bibliografía, pero me vi obligado a releerlo para una edición en inglés (*Art and Beauty in the Middle Ages*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986). La acogida que recibió, incluso por parte de lectores no especialistas, me persuadió para que lo volviera a presentar con su forma actual. Mucho se ha cambiado por lo que respecta al estilo, y se han llevado a cabo numerosos aligeramientos. Se ha intentado poner al día la bibliografía (en los límites de una aportación no estrictamente especialista, privilegiando obras de fácil accesibilidad). Se han vuelto a controlar muchas fuentes, se han añadido algunos párrafos, en especial en el capítulo sobre el simbolismo y la alegoría y en el de las doctrinas artísticas. Todo el capítulo

12 es sustancialmente inédito. Mientras que las responsabilidades teóricas son mías, el trabajo técnico de actualización (acompañado por críticas y objeciones de enjundia) ha sido posible gracias a la colaboración de Costantino Marmo, sin la cual no habría tenido el valor de retomar el texto originario. Estoy en deuda, naturalmente, con todos aquellos —citados en la bibliografía— que, a ciencia mía, han escrito sobre el mismo argumento después de 1959. <<

[3] Ante obras como el *Stabat Mater* y el *Dies Irae*, Curtius afirma que antes de Dante no hubo nada de igual valor artístico. Encontramos aquí, por otra parte, una conciencia técnica que no podía no estimular la reflexión teórica. No olvidemos que es esta poesía la que consolida en todas sus posibilidades la invención de la rima. Sobre la sensibilidad estética de los místicos, cf. Assunto (1961, pp. 98-101) y Duby 1976. <<

[4] *S. Th.* II-II, 91, 2. Este argumento lo retoma Dionisio el Cartujo en *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37). <<

[5] Cf. Huizinga 1919, sobre la danza macabra (cap. XI). <<

[6] Sobre este tema, cf. Bruyne (1946, II, 5) y Assunto (1961, pp. 123-138). <<

[7] *Gemma animae*, 122 (*PL* 172, col. 586); cf. también Guillermo Durando en el *Rationate divinorum officiorum* (I, 3); y también santo Tomás, III *Sent.* d. 9, 1, 2; sobre Guillermo Durando, cf. Azzaro 1968. <<

[8] 92c. [la traducción castellana se ha realizado a partir de la edición italiana de C. Giarratano, Laterza, Bari, 1984, p. 468] El comentario de Calcidio, junto con su traducción latina del *Timeo*, fue editado por J. H. Waszink en el vol. IV del *Corpus Platonicum Medii Aevi*, Warburg Inst.-Brill, Londres-Leiden, 1962. Esa compacta belleza del cosmos sugiere a Tomás de York en su *Sapientiale* la observación: *mundus totus est rotundus, orbicolatus*

et decenter factus, decorusque. El mundo entero es perfecto, redondo, está bien formado y es hermoso (cit. en Bruyne 1946, III, p. 233; trad. cast. p. 247). <<

[9] Los trascendentales son, en la metafísica escolástica, las propiedades generales del ser. A diferencia de las categorías, que subdividen el ser en diez clases o géneros desprovistos de elementos comunes (sustancia, cualidad, cantidad, relación, etcétera), los trascendentales (así denominados porque van *más allá* de los límites entre las categorías) son atributos del ser a él coextensivos. Mientras que ningún objeto puede ser al mismo tiempo sustancia y cantidad, cualidad y relación, los trascendentales se predican de todos los seres, prescindiendo de la categoría a la que pertenecen. Por este carácter de coextensividad los escolásticos afirman su convertibilidad con el ser. Los trascendentales son tradicionalmente el *unum*, la *res*, el *aliquid*, lo *verum* y lo *bonum*. Para lo *pulchrum* cf. 7.4 y cap. 8. <<

[10] Trad. cast. de Q. Racionero, Gredos, Madrid, 1990. <<

[11] Publicado por el P. Henquinet en *Études franciscaines* n.º 44 (1932) y n.º 45 (1933); texto reproducido también por Pouillon 1946, p. 282. <<

[12] Santo Tomás, *Opuscula spuria*, ed. Mandonnet, París, 1927, p. 436, 2. <<

[13] Una compleja y maquinosa sistematización de todas las ternas, Alberto la había llevado a cabo en la *Summa de bono*; cf. resumen y esquema en Bruyne 1946, III, pp. 153-161; trad. cast. pp. 164-173. <<

[14] «El orden y la proporción son bellos y útiles» (Aristoxeno, Diels, I, 469). <<

[15] Cf. Aristóteles, *Top*. III, 116 f 21; *Met*. XII, 3, 1078 a 36, y Platón, *Filebo*, 26 a 6. <<

[16] J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6.ª ed., París, 1938, vol. I, p. 224) sostiene que la influencia de Pitágoras ha sido paralizante en la música, tal y como la de Aristóteles lo fue en la filosofía. Sin embargo, no se puede negar que se debe a esa influencia el desarrollo de un principio teórico importante como el de *proportio*, que la práctica supo adecuar sucesiva y rápidamente a las propias exigencias. <<

[17] Gregory 1955, p. 214. Toda esta obra documenta egregiamente la cosmología de la escuela de Chartres. Para una introducción y una bibliografía más reciente sobre la escuela de Chartres, cf. Maccagnolo 1980. Sobre la estética, cf. en especial, Assunto 1961, pp. 139-156. <<

[18] Cf. Bruyne 1946, II, 7, 5; Lubac 1959-1964, II/1,VII, 1, pp. 7-40. <<

[19] Véase, por ejemplo, el *Dialogus super auctores* de Conrado de Hirschau y el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor. <<

[20] Interpretación por la que se inclina Ghyka 1931, II, 2. <<

[21] El estudio más profundo y clarificador de la estética de Grosseteste sigue siendo todavía el de Bruyne 1946, vol, III, cap. 4, sobre el cual más recientemente ha vuelto Assunto 1961, pp. 169-171. Para un ensayo introductorio al pensamiento de Grosseteste, véase Rossi 1986, que incluye una bibliografía puesta al día sobre la metafísica de la luz en la Edad Media. Se señalan, en especial, Federici Vescovini 1965 (sobre las teorías de la *perspectiva*) y Alessio 1961 (sobre la óptica en el siglo XIV). <<

[22] *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; cf. Tonquedec 1950. En la Escolástica tardía la luz volverá a la imprecisión de la metáfora, sin fundarse ya en un sistema metafísico consistente: véase Dionisio el Cartujo, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t. 34). <<

[23] Huizinga 1919, trad. cast. II, pp. 86-87; cf. todo el capítulo XV sobre la «Decadencia del Simbolismo». Sobre el simbolismo medieval, véanse también Lubac 1959-1964 (vol. II/2, cap. VIII); Pépin 1958, Battisti 1960 (cap. V: «Símbolo y clasicismo»); VV. AA. 1976; Eco 1985. <<

[24] *Maximen und Reflexionen*, Leipzig, Werke, 1926; trad. cast. de R. Cansinos en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1945-1963. <<

[25] *Crítica del juicio*, I, II, 2, par. 59, «De la belleza como símbolo de la moralidad». Tenemos intuición esquemática cuando la intuición correspondiente a un concepto del intelecto se da *a priori*; tenemos intuición simbólica cuando, a un concepto que puede ser concebido sólo por la razón, y del que no puede darse ninguna intuición sensible adecuada, se le plantea una intuición en la que el proceder del juicio es sólo análogo al del esquematismo y con él concuerda. Los ejemplos de Kant son puras proporciones afines a la analogía de proporción y proporcionalidad de la Escolástica (cf. McInerny 1961). <<

[26] Para una colección más que completa de testimonios, véase el monumental Lubac 1959-1964. Auerbach 1944 deploraba que la diferencia entre método figural (típica innovación cristiana) y método alegórico (herencia pagana) no fuera todavía bastante clara para los estudiosos. Sobre la base del material recogido por Lubac 1959-1964 y por Pépin 1958 creo que se puede identificar el método figural con el de la *allegoria in factis*. <<

[27] Véase por ejemplo, Jerónimo (*In Matt.* XXI, 5): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora trasmittimur*; u Orígenes (*De principiis*, 4, 2, 9 y 4, 3, 4) según el cual el Espíritu Santo interpolaría en el texto pequeños detalles inútiles como espía de su naturaleza profética. <<

[28] Una historia de las enciclopedias medievales supera los límites de este capítulo y de este libro, entre otras cosas porque elementos enciclopédicos se pueden encontrar en las obras de teólogos y filósofos. Para una serie de noticias y una bibliografía más amplia, cf. Garfagnini 1978, BeonioBrocchieri Fumagalli 1981, el capítulo V.5 de Gilson 1944, Bologna 1977, Guglielminetti 1975, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1977, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983. <<

[29] Las citas del *De perspectiva* como las del *De intelligentiis* están sacadas de las pp. 145, 143 y 174 de la edición Baeumker 1908. Una amplia exposición con textos en Bruyne 1946, III, pp. 239-251; trad. cast. III, pp. 253266. Cf. también Assunto 1961, pp. 167-169, y Federici Vescovini 1965, pp. 132-133 sobre Witelo, y las pp. 28-32 sobre Adam de Belladonna. <<

[30] La polémica de los intérpretes sobre la trascendentalidad de lo bello en Tomás es compleja. Para una alusión al *status quaestionis* y un examen de los textos tomistas, véase Eco 1970, cap. 2. <<

[31] Es esta la tesis sostenida por Maritain (1920) que habla de «sentidos inteligenciados» (trad. cast. pp. 31-36 y 163-167). <<

[32] Véase a propósito de esto el capítulo «Essence et réalité» de Gilson 1949. Para una introducción al estudio del pensamiento de Tomás, veánse también Chenu 1950,Vanni Rovighi 1981. Sobre el humanismo tomista, cf. Jaeger 1943. <<

[33] *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Se trata de muchas páginas que dan la imagen de un orden de diferentes órdenes, una organización de organismos. El principio ontológico de este complejo relacionarse de formas lo hallamos en *Contra Gentiles* II, 16. <<

[34] *S. Th.* I, 16, 1. A propósito de la integridad del todo orgánico, creemos haber observado ya interesantes analogías entre

estos principios y ciertas modernas descripciones de la perfección formal. Véase en Eco 1970, p. 95, la remisión a la estética de Luigi Pareyson y, en las pp. 285 y ss., la comparación entre la metodología tomista y la estructuralista. <<

[35] *S. Th.* I, 85, 5. La alusión a la fruición estética como operación compleja de comparación está también en san Buenaventura, *Itinerarium*, II, 4-6. <<

[36] Cf. en especial el opúsculo *De principiis naturae* que desarrolla extensamente el argumento; cf. también *S. Th.* 1, 77, 6, y *Contra Gentiles* II, 72. <<

[37] Para el afeite femenino: *S. Th.* II-II, 169, 2; sobre el juego, *S. Th.* I-II, 32, 1 ad 3; I-II, 60, 5; II-II, 168, 2-4. <<

[38] La atribución a Teodulfo de Orléans ha sido ratificada recientemente, en polémica con Wallach 1977, por Meyvaert 1979. Las citas que siguen proceden de los *Libros Carolinos, PL* 98, respectivamente cols. 1242, 1095, 1219 y 1230. <<

[39] Sobre el tratado de Cennini, cf. Schlosser 1924, trad. cast. pp. 97 y ss.; la cita es de los versos 9-10 del *Ars poetica*; para Guillermo Durando, véase el *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22. <<

[40] *Formula materiae quasi quaedam formula cerae - Primitus est tractus duri: si sedula cura - Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem - Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, vv. 213-216, ed. Faral, 1924, p. 203). <<

[41] Aunque hay un texto sugestivo de santo Tomás que indica en cada forma formada un rebelde *appetitus* de formas nuevas (*In Phys. Arist.*, I, 9), así como otras sugerencias sobre la incapacidad de realizar en cada imitación una adecuación perfecta al modelo, por lo que la idea artística debe formarse ya adaptada a este límite (*Quaest. disp. de veritate* III, 2). <<

[42] Sólo a través de este *Comentario medio*, llegará la *Poética* de Aristóteles a la Edad Media, hasta que no la traduzca en 1272 Guillermo de Moerbeke; cf. Franceschini 1935 y 1956. <<

[43] Cf. Menéndez y Pelayo 1883, p. 416, el acto de fundación del *Consistorio del Gay Saber*. <<

[44] Petrarca, Boccaccio, Salutati estarán en esta línea. Curtius (1948, XII) observa lo «picante» que es este detalle del humanismo que va a desempolvar una noción teológica para luchar contra la cultura de herencia tomista. <<

[45] Para todo este desarrollo del concepto estético de «idea», cf. Panofsky 1952. Schlosser (1924; trad. cast. pp. 78-79) a propósito del destino estético de la *idea* platónica se pregunta si en realidad este concepto no habrá nacido precisamente de una consideración de carácter estético, ante el espectáculo de la realidad formada. <<

[46] La bibliografía sobre la concepción dantesca de la poesía es vastísima. En este ámbito remitimos sólo a Vossler 1906, en particular I y III; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto 1961, pp. 259-284; Hollander 1980; Corti 1981. En especial, en los textos de Vossler, Nardi y Corti se discute la presunta heterodoxia dantesca con respecto a la tradición tomista. <<

[47] Valga por todos Bruno Nardi, «Osservazioni sul medievale "accessus ad auctores" in rapporto all'Epistola a Cangrande», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Commissione per i testi di lingua, Bolonia, 1961. Si se trata de observar que en el *Convivio* los sentidos se distinguen mejor que en la *Epístola*, sigue siendo válido el reconocimiento «de una sustancial unidad conceptual» dado por M. Simonelli 1967. <<

[48] *La letteratura italiana. Storia e testi* 5, II, Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1979, p. II. <<

[49] El primer significado es el que deriva de la letra del texto, el otro es el que deriva de lo que se quiso significar con la letra del texto. <<

[50] Sobre la Edad Media «anómala» citaremos a Bajtin 1965; Cohn 1965 y 1975: Capitani 1977; Camporesi 1973 y 1978. <<

[51] La estética de Cusano ha sido estudiada por Santinello 1958, y a este libro nos remitiremos en los párrafos que siguen. <<

[52] En una obra sobre la estética medieval no se puede dar una bibliografía satisfactoria de la cultura renacentista. Para lo que se dirá en los párrafos que siguen, se sugieren sólo algunos textos de referencia. Sobre la historia del hermetismo, del siglo II en adelante, véase Festugière 1983 y Yates 1964. Para todas las corrientes subterráneas de la cultura medieval, a las que se aludirá en las páginas siguientes, sigue siendo fundamental Thorndike 1923. Para informaciones sobre la alquimia medieval, véase Holmyard 1957. Sobre la doctrina de las signaturas, Foucault 1966. Sobre las doctrinas cabalistas, Scholem 1960 y 1974. Sobre la estética del Renacimiento, Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert y Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924, y para pasajes antológicos, Plebe 1965 y Montano 1964. <<

ÍNDICE

Arte y belleza en la estetica medieval 2

1. Introducción 4

2. La sensibilidad estética medievaL 11

2.1. Los intereses estéticos de los medievales 12

2.2. Los místicos 16

2.3. El coleccionismo 27

2.4. Utilidad y belleza 33

3. Lo bello como trascendental 35

3.1. La visión estética del universo 36

3.2. Los trascendentales. Felipe el Canciller 40

3.3. Los comentarios al Pseudo Dionisio 43

3.4. Guillermo de Auvergne y Roberto Grosseteste 46

3.5. La Summa fratris Alexandri y san Buenaventura 48

3.6. Alberto Magno 51

4. Las estéticas de la proporción 56

4.1. La tradición clásica 57

4.2. La estética musical 60

4.3. La escuela de Chartres 65

4.4. El «homo quadratus» 69

4.5. La proporción como regla artística 72

5. Las estéticas de la luz 79

5.1. El gusto por el color y la luz 80

5.2. Óptica y perspectiva 87

5.3. La metafísica de la luz: Grosseteste 89
5.4. San Buenaventura 92
6. Símbolo y alegoría 95
6.1. El universo simbólico 96
6.2. La indistinción entre simbolismo y alegorismo 103
6.3. La pansemiosis metafísica 107
6.4. El alegorismo escriturario 113
6.5. El alegorismo enciclopédico 118
6.6. El alegorismo universal 124
6.7. El alegorismo artístico 128
6.8. Santo Tomás y la liquidación del universo alegórico 133
7. Psicología y gnoseología de la visión estética 141
7.1. Sujeto y objeto 142
7.2. La emoción estética 144
7.3. Psicología de la visión 148
7.4. La visión estética en santo Tomás 151
8. Santo Tomás Y la estética del organismo 156
8.1. Forma y sustancia 157
8.2. «Proportio» e «integritas» 160
8.3. «Claritas» 169
9. Desarrollos y crisis de una estética del organismo 172
9.1. Ulrico de Estrasburgo, san Buenaventura y Lulio 173
9.2. Duns Escoto, Occam y el individuo 176
9.3. Los místicos alemanes 182
10. Teorías del arte 184
10.1. La teoría del «ars» 185

10.2. Ontología de la forma artística 189
10.3. Artes liberales y artes serviles 192
10.4. Las artes bellas 195
10.5. Las poéticas 200
11. La invención artística y la dignidad del artista 203
11.1. La «infima doctrina» 204
11.2. El poeta «theologus» 206
11.3. La idea ejemplar 208
11.4. Intuición y sentimiento 213
11.5. La nueva dignidad del artista 217
11.6. Dante y la nueva concepción del poeta 220
12. Después de la escolástica 229
12.1. El dualismo práctico medieval 230
12.2. Las estructuras del pensamiento medieval 233
12.3. La estética de Nicolás de Cusa 239
12.4. El hermetismo neoplatónico 245
12.5. Astrología versus providencia 253
12.6. Simpatía versus «proportio» 256
12.7. Talismán versus oración 261
12.8. La estética como norma de vida 264
12.9. El artista y la nueva interpretación de los textos y del mundo 267
12.10. Conclusiones 270
Bibliografía 275
Abreviaturas 276
A. Fuentes 277
B. Estudios 286

Sobre el autor 311
Notas 314